

Camille Mauclair

Idées Vivantes



LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN & MODERNE
60, RUE TAITBOUT, 60
PARIS

IDÉES VIVANTES

DU MÊME AUTEUR :

Éleusis, causeries sur la cité intérieure. — *Sonatines d'Automne*, poèmes. — *Couronne de clarté*, roman féérique. — *Jules Laforgue*, essai. — *Les Clefs d'Or*, contes. — *L'Orient Vierge*, roman épique. — *Le Soleil des Morts*, roman. — *L'Ennemie des rêves*, roman. — *L'Art en Silence*, essais. — *Les Mères sociales*, roman. — *Le Génie est un crime*, pièce en quatre actes. — *Les Danaïdes*, contes. — *Les Camelots de la pensée*, monographie. — *La Ville Lumière*, roman. — *Le Poison des pierreries*, conte. — *L'Impressionnisme*, les hommes, les idées et les œuvres.

Pour paraître :

L'Amour de l'Infini, contes. — *Les Blessés*, pièce en quatre actes. — *L'Azur tragique*, roman. — *Trois femmes de Flandre*, contes. — *L'Évolution des idées picturales en France depuis Ingres* (édition anglaise). — *Le Sang parle*, poèmes.

CAMILLE MAUCLAIR

IDÉES VIVANTES

RODIN — CARRIÈRE
SADA YACCO ET LOÏE FULLER
LA RELIGION DE L'ORCHESTRE
L'IDENTITÉ ET LA FUSION DES ARTS,
ETC., ETC.

PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE
ANCIENNE MAISON J. ROUAM ET Cie
60, RUE TAITBOUT, 60

1904

A

PIERRE BAUDIN

SON FIDÈLE AMI

C. M.

AUGUSTE RODIN

I

NOTES SUR LUI-MÊME

Auguste Rodin est aujourd'hui en pleine possession d'une gloire qui, relativement à quarante années d'incessante production, s'est fait attendre : l'artiste l'a fait surgir du bloc rugueux de l'indifférence et de l'aveugle injustice à coups de ciseau, chaque jour, et elle s'éveille à peine, pure et se souvenant encore des heures mauvaises, comme cette muse tressaillante et lentement dégagée de l'obscure matière, qui rêve derrière l'épaule de Victor Hugo dans l'admirable hommage que le génie du sculpteur rend au génie du poète. Il y a dix ans que Rodin est salué par l'élite, et il y a trois ans la foule s'en riait encore. Il y a peu de

temps qu'elle n'ose plus : il y a peu de temps que les écrits de certains ne semblent plus excessifs et déréglés par l'amitié en rappelant les antiques, les gothiques, Donatello et Puget à propos d'un homme qui les continue sans faiblir devant leurs grandes ombres. Cependant l'influence de Rodin est vaste, et tout le monde sent aujourd'hui que la main qui a modelé le *Saint-Jean-Baptiste* et dressé les *Portes de l'enfer* est la seule assez puissante, dans l'Europe et dans le siècle, pour saisir la sculpture tout entière et l'arracher de l'ornière où elle risquait de s'enliser. Un homme contre-balance l'endoctrinement des académies — et lui seul le peut. Le sophisme du *fini,* le péril de l'élégance, le préjugé de la statuaire *noble,* la déformation de la vérité vitale au profit de la convention, le ravalement de l'art à l'anecdote, voilà ce que Rodin disperse du fait seul de son exemple, et ce qu'il interdit tacitement à la génération nouvelle. La leçon décisive sur l'inanité de ces notions est, dans le moindre de ses bronzes, écrite avec une maîtrise lucide et tranquille.

Qu'est donc Rodin lui-même ? Entrons chez lui, nous le saurons. Entrons dans cet atelier du dépôt des marbres, où les marronniers de la cour versent une ombre douce et verte par les froids vitrages. Les quatre murs nus, les quelques chaises

vulgaires, les selles usées et plâtreuses, les blouses pendues aux clous, le poêle de fonte, les planches encombrées de maquettes poussiéreuses, eh quoi ! est-ce là le logis d'un homme illustre, et ne sommes-nous pas entrés par erreur chez un pauvre débutant ? Mais non. Un regard sur les blocs épars nous dira que nous ne les verrions que dans une seule maison au monde : nous sommes bien chez Rodin, et le voici qui surgit lui-même, entre la masse géante de Hugo et l'Adonis endormi dans la pâleur cristallisée du marbre. Il surgit, petit, avec ses épaules lourdes et sa tête énorme, avec l'attitude d'un lion au repos. On ne voit que le haut du torse et cette tête au nez fort, à la flottante barbe grise, au front surplombant : deux petits yeux d'un gris très clair s'ouvrent, plus clairs que la peau du visage. L'impression première est celle d'un organisme vraiment léonin, tout en buste, ramassé, les jambes courtes, les mains fortes mais non sans finesse — et cette impression de puissance, accentuée par la démarche roulante sous les hanches, l'aspect minéral du front tourmenté sous les cheveux en brosse rude, l'épaisseur osseuse du nez aquilin et enfin la torsion massive de la barbe, est pourtant démentie par le pli ironique et réticent de la bouche, le regard myope, timide, naïf, pénétrant et malicieux (un des regards les plus com-

posites que j'aie vus), et la voix enfin, sourde. nuancée avec difficulté, mêlée d'inflexions graves puis tout à coup revenant à une prononciation dentale, dont certains hochements de tête très particuliers modifient encore le sens et l'intention dans la causerie. Un simple : il apparaît tel, et cordial sans enjouement, courtois, précis et réservé. Peu à peu l'impression dominante, qui était d'abord celle de la timidité, devient celle d'une autorité tranquille et singulière. Rien, en cet homme, n'est emphatique, mais rien non plus n'est gauche : on était porté, en entrant, au respect déférent, de par tout ce qu'on savait de la gloire et de l'œuvre. Ce respect s'impose progressivement devant l'homme lui-même, qui pourtant ne pontifie jamais et semblerait plutôt morne qu'inspiré. Une immense énergie latente émane de ses gestes sobres, et se révèle par toute la mesure qui les commande. La lenteur même de son langage, la sobriété absolue des termes, donne à ce que dit Rodin une valeur spéciale, et c'est un des hommes dont les pauses, dans l'explication, sont le plus significatives. Il se rapproche en cela de Mallarmé, qui était, auprès de lui, d'une éloquence incomparable. C'est la même gravité, la même parole voilée, dite avec une circonspection sérieuse, et sortant tout à coup en quelques phrases

nettes, avec tout juste assez de mots pour circonscrire une pensée sans surcharges. Rodin a une façon de faire comprendre son intention, devant une statue, qui est très curieuse, à la fois très elliptique et parfaitement claire. Il ne gesticule pas : à peine quelques mouvements du pouce modelant dans le vide. Mais la tête s'anime et s'illumine. Il regarde un marbre : « C'est Adonis, dit-il en hésitant. Vous comprenez, il dort : et alors il est réveillé par deux nymphes, l'une touche son front et l'autre l'embrasse sur le cœur. J'ai voulu exprimer l'éveil du soleil joyeux, de la nudité heureuse, vous comprenez... » Et sur la face grave et presque élémentale du créateur, il y a un sourire si étrange qu'on sent très bien que tout à coup le voilà très loin de l'atelier, du monsieur qui le visite, de lui-même : il voit Adonis, et les jeunes filles, et le soleil païen, il regarde avec amour, presque paternellement, ces êtres qu'il a créés, il rêve, mais sans rien dire, avec une expression de volupté désintéressée qui se reflète dans les petits yeux gris et plisse d'un sourire à la fois sensuel et indulgent la bouche sérieuse, perdue dans le flot de la barbe.

Et graduellement on découvre sous la simplicité foncière de Rodin des traits qui restaient cachés d'abord ; il est ironique, sensuel, nerveux, inquiet. Il contient en puissance toutes les passions qu'il

exprime avec une magnificence troublante. On commence à concevoir les liens secrets de cet homme calme avec la sculpture passionnée, luxurieuse, fiévreuse et violente qu'il engendre. Elle est écrite sur son visage, sur ses modelés granitiques. A certains moments les prunelles claires et un peu papillottantes s'emplissent de points phosphoriques, et la face devient narquoise et faunesque : à d'autres, elle s'ennuage et décèle la maladie de l'infini comme les têtes d'Eugène Carrière. Cet homme est le compagnon de ses créatures blanches et muettes : il les aime, il leur reconnaît une vie individuelle quand il les a réalisées, il a envers elles des obligations morales. Au fond, la seule adoration de Rodin — et c'est là son génie — c'est la vie des formes permanentes. Ses idées sont restreintes, ses opinions vagues. Il n'aperçoit que très sommairement les êtres humains, et sa cordialité est une formule générale, une façon hâtive de s'acquitter envers eux des devoirs de la société. Il a des antennes morales très fines, et elles lui suffisent à reconnaître ceux qu'il aimera. Je ne veux pas dire qu'il soit incapable d'amitié, assurément : mais j'entends que cette amitié se réduit à des tacts de conscience. Le reste est pour lui ce qu'on appelle les relations, et il accorde très peu d'importance aux nuances psychologiques des

hommes, à leurs idées, à leur rang. Il ne met pas sa foi dans les êtres, mais dans les idées générales. Il n'aime que son travail et supporte le reste avec un ennui poli. Quelques schémas, traduisibles en marbre, et voilà son univers moral. Il a lu très peu, et il aime à peine quelques livres, mais ceux-là il les aime avec toute sa force, Baudelaire par exemple, qu'il a si merveilleusement commenté par des dessins sur l'exemplaire unique de M. Paul Gallimard. Il aime ce qui est grand et sombre, ou ce qui semble l'être, et même les reflets des choses qu'il aime. (Je note ce trait curieux, que Rodin, fanatique de Baudelaire, s'enthousiasme pour la musique qu'y adjoignit parfois M. Rollinat.) Rodin, pour des étrangers, n'a pas l'air d'un « intellectuel » brillant. Il a été ouvrier, pauvre : il y a eu un temps où, dit-on, il travaillait pour Carrier-Belleuse et fignolait les décorations et les épaulettes des bustes officiels confiés à ce médiocre sculpteur. Quand il revêt la redingote à rosette rouge, et est forcé de se souvenir qu'il est illustre, et président du jury de sculpture d'une puissante société, il est mal à l'aise. Tout ce qui est passager le déçoit et lui est pénible : il s'en évade comme il peut, en souriant narquoisement. C'est le contraire de l'artiste tel que le préjugeraient par exemple des visiteurs habitués aux peintres de l'Angleterre, si

élégants de tenue et de causerie, si lettrés, si informés, si aristocratiques. On vient vers lui comme vers le maître des forces et des grâces de la vie, vers l'artiste par excellence nerveux et troublant — et on trouve un simple, un fruste, un artisan dont le regard est plein de bonhomie matoise, et qui a horreur des discussions et des dérangements. Quand on a tapagé si fort autour du *Balzac*, les amis affluaient, chacun donnant un conseil. « Résistez, imposez votre œuvre : vous avez le droit pour vous, et votre statue vous commande elle-même de vous montrer. » Il a écouté, toujours aimable, puis il a retiré son plâtre et il n'en a plus été question. Cet homme ne fait attention qu'à son atelier.

C'est véritablement un élément, une force de la nature. Et sa simplicité est la source de ses simplifications. Il réduit tout à une question de valeurs. Il ne voit que les plans, en morale comme en art. Il vit sur deux ou trois principes, et tous reviennent au même : l'aversion de tout ce qui n'est pas essentiel. Ce trait est l'explication de tous les liens secrets entre sa personne et son œuvre. A ce simple, les formules seules sont intelligibles. Que sont les formules, pour un homme qui s'exprime par des figures sculptées? Ce sont des symboles.

Et nous arrivons droit au symbolisme de Rodin et à la plus certaine originalité de son génie. Rodin est un symboliste, et il est aussi un homme de tradition, ce qui est le contraire d'un homme d'école. On l'a louangé comme un révolutionnaire : c'était le prendre à rebours. Il réagit contre la fausse tradition de l'italianisme dégénéré qui a empoisonné le goût français depuis l'école de Fontainebleau jusqu'aux ateliers Julian. Il se réfère à Puget, à Goujon, aux imagiers du moyen âge, à l'art grec et aux lois décoratives qui ont créé la porte de Mycènes aussi bien que le Serapeum, et que nous donne-t-il, ce novateur révolutionnaire, honni par l'académisme épouvanté ? Il nous donne des sculptures mythologiques. Il fait, lui aussi, des Adonis, des Icares, des faunes, des Danaïdes, des naïades, des Psychés et des Chimères, tout comme à l'École des beaux-arts. Il fait un Orphée, il commente l'Enfer dantesque, il sculpte Ugolin. Seulement, il a « la manière ». Il a très bien senti que la sculpture est l'art de donner des images mythiques très concentrées, et que le rendez-vous du mythe et de la vie se donne tout naturellement dans une figure nue et permanente, une figure typique de l'être humain. Avec le corps nu, Rodin exprime tout, comme Mallarmé exprimait tout avec quelques images elliptiques. Ces deux noms

se sont déjà accolés sous ma plume, parce qu'entre ces deux êtres il me semble que de très profondes analogies existent. Mais Mallarmé a été à soi-même sa meilleure œuvre et la plus réalisée. Rodin se réalise, plus heureux, dans ses créatures. Et je n'insiste sur l'union de ces deux noms que pour faire sentir que ce qu'on appelle l'extrême subtilité décadente chez l'un (si injustement !) est le synonyme de l'extrême simplification de l'autre. La mythologie adorée par Mallarmé et par Rodin comme l'expression suprême des émotions de pensée, comme l'inépuisable trésor des symboles primitifs, n'est certes pas la mythologie de M. Bouguereau ou des statuaires honorablement médiocres. C'est une psychologie synthétique de l'humanité, et la synthèse, c'est la simplicité des forts et l'étonnement des faibles.

Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Mallarmé, Rops et Rodin ont repris dans le répertoire de l'École des sujets mythologiques ressassés, eût-on dit, jusqu'à l'écœurement ; et cependant ils en ont fait jaillir des impressions inconnues, Moreau par l'accumulation des détails de luxe mystérieux et de symbolisme oriental, Chavannes par la sérénité simplifiée d'une nudité héroïque et pure, à peine secondée par quelques accessoires, Mallarmé par l'eurythmie des images et la savante élection des

épithètes rares, Rops par la nervosité moderne. Rodin, lui, les rénove par une esthétique personnelle de la forme, et par un sens spécial du geste, par l'étrange intensité psychologique des masques, par l'imprévu des groupements. Il est à la fois magistral et inquiet. Il conçoit les gens comme ses dessins : un trait cernant la silhouette générale, remplie d'une teinte d'aquarelle donnant le volume du corps, et cela lui suffit. Psychologiquement il conçoit de même : un ensemble, qu'il teinte du sentiment dominant chez la personne dont il s'occupe. Sa sculpture aussi obéit à cette force inouïe de symplification synthétique. Il y a dans ses figures tous les états d'âme intermédiaires, en puissance, comme la divination de toutes les nuances de la causerie se lit en ses yeux clairs et fins, mais tout se subordonne, quand il travaille, à un ensemble d'un seul jet, et quand il cause, à quelques mots récapitulatifs. Trois quarts dans le silence, un quart dans l'explication rapide et concentrée: voilà le dosage de la cérébralité de Rodin. Il est complexe, mais il n'est pas *fini*, et c'est ce qui déroute bien des gens. Sa vision morale et sa vision plastique coïncident absolument, et il s'exprime par des figures mythologiques et représentatives d'une façon toute naturelle. Icare, c'est pour l'École un sujet de concours de Rome, un sujet noble :

pour lui, c'est simplement une façon commode de représenter la déroute de l'illusion. Cela va plus vite, on comprend par le titre seul. Et Rodin pense mythiquement, et ne peut presque penser qu'ainsi, par lentes séries de sensations coagulées qui s'élaborent dans les couches profondes de sa conscience, et soudain affleurent et prennent un nom. Ainsi dans les âmes des païens primitifs le feu était Loge, la terre Cybèle ou la mer Amphitrite. C'étaient des signes de l'émotion de pensée, l'algèbre de tous les ordres de réflexions et d'émotions, de véritables termes figuratifs. Là où l'École raconte, avec accessoires, Phaéton ou Léda, Rodin évite l'anecdote et n'exprime que l'immanence de la fable.

Et il est lui-même un être représentatif, étonné de sa propre immanence. Son instinct prime infiniment son intelligence. Il croit traduire une émotion, qu'il a ressentie assez vivement ; mais quand sa statue est faite, il demeure stupéfait. Elle ne traduit pas, elle recrée et surpasse l'émotion qui servait de thème. Il arrive aussi qu'il trouve, dans la forme même d'un bloc, le mouvement d'une figure. Il l'en dégage docilement, comme si elle était enclose au dedans, toute vivante, et l'on dirait qu'il se borne à casser autour d'elle les morceaux qui la cachent. Il brise la gangue autour d'un dia-

mant, sans avoir prévu le diamant. Certaines figures de Rodin ont ainsi l'air d'avoir vécu préalablement dans leur gaine minérale. *La Pensée,* si admirable, surgissant d'un bloc, c'est l'image frappante de toute la personnalité de Rodin. Il lui arrive de ne savoir comment nommer ces êtres qu'il a découverts, comme on découvre par la douleur des coins de conscience qu'on ne se soupçonnait pas. Sa prestigieuse main semble avoir, du fait seul de son travail quotidien et tranquille, tiré de l'obscurité et de l'inconscience des créatures que sa pensée n'avait pas prévues. Il peut aussi bien se proposer de traiter un sujet et en préparer la composition par l'application de son intelligence, que devenir le passif esclave de la sculpture elle-même, qui veut être énoncée et qui parle au-dessus de lui. Cette alternative, le génie seul la connaît, et c'est elle qui fait de cet art simple un art mystérieux et prophétique. C'est à cause d'elle qu'une œuvre de Rodin ne ressemble à aucune autre.

Voilà donc dissoute l'antinomie apparente de cet homme et de son œuvre. Il est lui-même une sorte de rocher recélant des formes, il est le terrain rugueux étreignant dans ses replis d'immenses arborescences cristallisées. C'est ce qui lui permet, avec une psychologie personnelle assez rudimentaire, de nous confondre par l'infinie flexibilité des

nuances émotives qu'il exprime, et de se contenter de quelques symboles, de quelques livres, et de quelques notions morales, assez naïves, assez étroites. Sa pensée est tout entière tournée en dedans, et il a sur la vie sociale des opinions vagues et ennuyées, auxquelles il ne tient guère. Il n'a même pas d'esthétique. Là aussi il résume : aimer la vie des formes, c'est son credo. Il le répète sans cesse. « On ne fera jamais aussi bien que la nature », dit-il en hochant la tête, et il s'en tient là. Il n'est ni réaliste ni intellectuel, on ne peut le savoir et il n'en a aucun souci. Mais il dégage un magnétisme de force effrayante. C'est un inspiré.

Il influe sur une série d'hommes qui sont plus délicats et plus informés que lui. Il voit très peu de monde et ne va chez personne. Des visiteurs qui ne l'intéressent guère, des acheteurs, ses praticiens, et cinq ou six amis, c'est à peu près tout ce qu'il voit dans l'existence quotidienne. L'homme dont il est le plus proche et sur qui son génie influe le plus, c'est certainement Eugène Carrière. Il l'admire depuis de longues années. Carrière est un intellectuel affiné, d'extérieur fruste et de parole rare comme lui, et qui précise de courtes remarques infiniment justes : il est supérieur en intelligence pure à Rodin, qui le sait, et qui, dans la progressive intensité d'expression de ses groupes, s'est

beaucoup appuyé sur les jugements, les facultés contemplatives et les ressources psychiques de Carrière. Celui-ci l'a aidé à apercevoir plus clairement ses propres mystères intérieurs. Ils sont fraternels. Et voici que par un touchant retour, le plus puissant influence le plus subtil. La statuaire de Rodin engage Eugène Carrière à rechercher les grands plans et l'amplification des modelés dans ses figures ombreuses, excluant de plus en plus la couleur et ne s'attachant qu'aux valeurs, aux grandes ombres. Les toiles de Carrière des Salons récents sont étonnamment mêlées de mystère et de sculpturalité. Ce sont des bas-reliefs baignés d'ombre.

Ce sont des Rodin transcrits en grisaille, et parfois, dans les orbites, se révèlent des prunelles dont la lueur semble médianimique plutôt qu'humaine. Sur les groupes du sculpteur frémit la moiteur enveloppante, la suavité indécise des anciennes toiles du peintre ; et les figures peintes de ce dernier ont l'aspect massif, puissant et minéral des Rodin. Ces deux grands artistes se pénètrent et s'influencent, tous deux combinent un art d'ombre et de pierre qui concilie supérieurement la peinture et la sculpture dans l'étude abstraite des valeurs, élément fondamental, indifférent aux variations charmeuses du coloris. L'union de Car-

rière et de Rodin est des plus significatives ; je ne connais guère que Gustave Geffroy qui en ait eu la sensation assez précise pour l'indiquer dans ses articles. Mais Geffroy est lui-même l'ami et le confident intellectuel de ces deux hommes, et s'en influence dans toute la gravité de son jugement sagace. Il a des analogies très précises avec leur façon de voir.

Les sculpteurs s'étonnent de Rodin et l'admirent avec quelque frayeur. Il exaspère l'École, inquiète sa génération, et enthousiasme les jeunes gens. L'École ne lui pardonne pas de s'être fait lui-même et de montrer par son interprétation profonde des thèmes classiques l'inanité de l'enseignement académique. Tantôt elle lui reprochait de mouler sur nature l'*Age d'airain,* tant le morceau est parfait, et tantôt elle lui reproche devant le *Balzac* de ne pas savoir dessiner.

Mais des hommes comme Jean-Paul Laurens (qui fut son maître et est à l'Institut le seul représentant d'un bel art vrai), comme Dalou qui fut son ami, le respectent et le saluent. Alexandre Charpentier, qui a travaillé avec lui longtemps et qui, après avoir signé de beaux morceaux comme le *Narcisse* ou les *Boulangers,* a témoigné d'un goût surprenant dans la sculpture décorative et appliquée au mobilier, Alexandre Charpentier est,

dans toutes ses figurines souples et nerveuses, dans ses médaillons, inspiré des principes de Rodin. Le talent si énergique, si vibrant, si passionné de M[lle] Camille Claudel a largement puisé aux mêmes sources. Elle est nourrie de cet enseignement, auquel s'accorde sa riche et libre nature d'artiste. Émile Bourdelle, peintre et statuaire, est encore un fervent de Rodin, et aussi Georges Minne, l'artiste gantois, et M. de Niederhausen, et d'autres encore, dont nul n'est plus intéressant que Pierre Roche. Celui-ci est original, épris d'une sculpture plus caressante et plus souple, et son étonnante délicatesse de goût l'engage à élargir sans cesse dans la gypsographie, l'estampe, la céramique, les reliefs décoratifs, le champ de sa constante ingéniosité : mais il est quand même parmi ceux que la mentalité de Rodin a impressionnés. Et enfin il faut considérer que l'influence du maître a été jusqu'à présent puissante sur les écrivains plutôt que sur les statuaires. On a écrit énormément sur lui : on écrira plus encore, parce qu'il constitue un des centres de suggestion les plus importants de notre époque. Rodin, en inscrivant les passions dans des symboles, touche à toutes les sensibilités, et tous les rêves peuvent se matérialiser dans ses marbres et ses bronzes, parce qu'il a des sujets illimités, parce que ses sujets sont moraux, abstraits, émotifs,

jamais anecdotiques, et participent en cela de la grande poésie lyrique.

On fait grief à Rodin de cette admiration générale des gens de lettres, comme on en a fait grief à Gustave Moreau, à Rops, à Chavannes, à tous les spiritualistes suggestifs; on dit « c'est un littéraire » dans certains milieux, avec une nuance défiante et dédaigneuse. Injustice facile, trop aisément commise dans une époque où l'intellectualité des peintres et des sculpteurs semble rougir d'elle-même, où l'on a la fausse honte de l'émotion, où l'on veut bien montrer qu'on ne sait rien, qu'on ne pense jamais, qu'on n'est qu'un œil et une main distincts du cerveau ! La splendide technique de Rodin annule le reproche et n'en laisse subsister que l'éloge. Appuyés sur elle, sur son hymne constant aux mouvements vrais de la vie, les rêves et les symbolismes s'élèvent avec beauté. Rodin fascine tous les poètes contemporains, parce que, du plus fini des arts, il fait émaner l'infini.

Les sculpteurs le suivent plus timidement, surtout dans la voie où il s'est engagé depuis très peu d'années, dans la voie dont les *Bourgeois de Calais* sont la première borne milliaire, et dont le *Balzac* est la plus célèbre : et lui-même n'y avance qu'en réfléchissant minutieusement. Car Rodin, fougueux improvisateur dans l'expression, est un technicien

prudent. Son évolution décorative, sa résolution de tout sacrifier à la silhouette, de réduire les détails à l'indispensable, de créer un contact et une zone de clarté entre les surfaces et l'air libre, par l'amplification méthodique des modelés, tout cet ensemble de préoccupations dont le *Hugo* et le *Balzac*, ainsi que quelques bustes, sont les témoignages, tout cela est patiemment médité.

Rodin est un oseur, non un téméraire, et cet homme appuyé sur la forte tradition ne semble un révolutionnaire qu'aux ignorants de la statuaire antique. Il remonte à quatre siècles et reprend la tradition française avant l'italianisme, à l'art gothique. Cela, les sculpteurs contemporains ne le comprennent encore que malaisément. Ils sont encore tout imprégnés de l'esprit de l'École, et attardés par l'idée du *fini* considéré comme la souveraine nécessité dans un art « qui se touche et dont on fait le tour ». Il est difficile de leur faire concevoir qu'un bronze n'est ni plus ni moins matériel qu'un son, un rythme ou une couleur, au point de vue esthétique. Il y faudra le temps, et l'exemple de Rodin et de ceux qui grandissent et vont graviter autour de lui. Les liens logiques entre la première période de ce grand homme et la récente, entre l'*Age d'airain* et le *Buste de femme* du Luxembourg, et les *Bourgeois* ou l'*Or-*

phée, ces liens échappent aux statuaires, et il n'y a encore que les poètes qui puissent les saisir. Le préjugé de la forme *exacte* prise pour la forme *vraie* est si puissant encore ! La distinction ne peut en être faite d'emblée que par des cérébraux habitués aux points de vue abstraits, ou par des artistes hantés des mêmes soucis. Telle la *Sémélé* de Gustave Moreau, d'une sublimité si auguste, d'une facture si vaste auprès des aquarelles de pierreries glacées du milieu de sa vie, atteste une évolution, avec de belles esquisses violentes du musée qu'il laissa, et rejoint l'art de Rodin d'une manière inattendue, en quittant l'exact pour s'élever, par l'amplification, au vrai dans le domaine supérieur.

A la réalité synthétisée dans les symboles correspond une forme synthétisée, une *vérité seconde* : c'est là une proportion que n'observent pas les artistes qui, se contentant d'une réalité immédiate, momentanée et anecdotique, la traduisent par une forme analogue, dont l'observation pittoresque ou la copie minutieuse font tous les frais. Les Salons offrent de trop nombreux exemples de cette lutte d'habileté stérile pour transcrire l'instantanéité, alors que le premier trait de l'art est de découvrir sous la fugacité des aspects et des expressions, les caractères permanents, les lois vitales. Là est la raison de l'inquiétude des sculpteurs et de l'enthou-

siasme des écrivains devant un homme comme Rodin, et ces réflexions me suffiront à faire comprendre la limitation actuelle de son influence, énorme dans le domaine moral, restreinte encore dans le domaine plastique. Il apporte dans l'époque, à peine au sortir de la crise impressionniste, c'est-à-dire de l'étude passionnée de l'instantanéité des lumières et des gestes, la *vérité seconde,* la transcription des sentiments généraux et durables, dans une forme qui parle autant à l'esprit qu'aux yeux, et, sans sa technique éblouissante, qui force au respect tous les virtuoses (c'est un peu le cas de M. Besnard), il serait aussi peu aimé des académiques que des néo-impressionnistes, comme Moreau, comme Chavannes, comme Rops, comme tous ceux que hante la spiritualité et l'émotion de pensée.

En quelle mesure l'opinion, dans l'art sculptural, est-elle donc déterminée par Rodin et son œuvre, ses amis, ses idées et ses tendances ? En celle-ci, qu'il est le plus grand des sculpteurs vivants, et le plus isolé. Il conclut un siècle, en ouvre un autre, restitue une tradition, fait préjuger un avenir. Il est là, parmi beaucoup d'habiles et quelques vigoureux producteurs (Dampt, Dalou, Bartholomé, Charpentier, Gardet, Bourdelle), le seul vraiment qui soit un maître, c'est-à-dire un homme ca-

pable, non point d'enseignement, mais d'exemple, fait pour amener lentement, par le magnétisme silencieux de son génie, toute la statuaire moderne à une orientation nouvelle — et je dirai même française. Lui seul a les épaules assez larges pour soutenir la pesante responsabilité de ses imitateurs futurs.

Les ateliers de l'École et des sculpteurs cotés recrutent des élèves. Rodin n'a pas d'élèves — il n'oserait pas — mais il fait des disciples. La marque des grands hommes, c'est que leur temps n'eût pas été tout à fait ce qu'il apparaît devant l'histoire, s'ils n'avaient point existé : et l'on peut dire que les poèmes, les romans, la musique moderne, tout autant que la peinture et la statuaire, ne seraient pas tels que nous les envisageons aujourd'hui, si cet homme simple, aux yeux gris, à la main puissante, n'existait pas. Tout un ordre de relations curieuses et profondes entre la sensibilité nerveuse et la pensée synthétique, entre la forme et l'âme, toute une conception nouvelle de la signification morale du nu sont issus de son travail solitaire, dans un art qui, depuis Carpeaux et Barye, ne nous apprenait plus rien. C'est en cela qu'Auguste Rodin est, sans même le vouloir, un directeur de consciences, véritablement un des créateurs de l'opinion contemporaine.

II. — UNE CAUSERIE SUR SON ŒUVRE (1)

Mesdames, Messieurs,

Un conférencier n'est point en votre présence : mais simplement quelqu'un du public, avec vous entré, essayant de comprendre les raisons secrètes de l'émotion qui naît ici sur le seuil, et se laissant aller à dire tout haut les pensées que vous venez peut-être d'avoir en silence, dans un lieu où ce passant vient comme vous visiter un blanc peuple immobile, baigné d'un clair de lune éternel.

Nos passions et nos douleurs sont devant nous. Vous et moi ne sommes que les formes sombres qui les enveloppent. Un homme a tiré de nous tous les clartés originelles qui nous font vivre ; il les a figées et modelées. Sur ces chaises sont nos personnes sociales, ce qui durera un certain temps. Mais nos idéalités, nos rêves, nos désirs, notre infini sont sur ces socles, parce qu'un homme l'a voulu. Tout à l'heure, les portes nous referont les

(1) Cette conférence, prononcée en juillet 1900, au pavillon Rodin, à l'Exposition universelle, complète l'essai précédent sur la personne elle-même du sculpteur.

simples comparses de la multitude : mais voici notre foule intérieure.

Examinons-la ensemble.

Mesdames et Messieurs, après tant de critiques valeureuses, d'études publiées dans les grandes revues du monde, d'analyses, de jugements techniques, j'aurais quelque scrupule à briser le silence déférent du visiteur tournant autour de ces piédestaux si je n'abandonnais dès l'abord la blessante prétention d'enseigner ici quelqu'un ou quelque chose. Mon espoir sera qu'en un tel sujet, lorsque tout fut dit, tout reste encore à dire. Et s'il m'est donné de venir, à la suite des plus intelligents écrivains de ce temps, résumer quelques observations sur la technique de M. Rodin et le rang qu'il occupe dans son art, je m'attacherai surtout à parler de l'émotion qu'il nous cause et à le remercier de ce que notre âme lui doit. Discuter et définir, je l'essaierai bien moins que de regarder en nous-mêmes si, grâce à lui, nous sommes devenus meilleurs, et si, à travers la matière, nous avons appris à comprendre Dieu d'une façon plus profonde.

*
* *

Mesdames et Messieurs, la vie artistique de M. Rodin est simple, logique et nue d'événements

matériels. C'est la vie de l'homme qui a compris dès la première jeunesse la vanité de l'existence sociale, et qui l'envisage à travers les mensonges des mœurs avec une puissance native de simplification, une volonté calme, et une fidélité infaillible à sa pensée. C'est l'homme que rien ne trouble, simplement parce qu'il trouve en son travail une raison d'être, et en lui seul, n'a pas de théories, et obéit à sa nature en ne se demandant jamais pourquoi elle est ainsi faite. Cette ingénuité est le secret des chefs-d'œuvre.

De théories, M. Rodin n'en a pas plus que d'idées préconçues sur « les Sujets » en art. Il a un sujet, l'Humanité. Il a des idées générales, sans paraître s'en apercevoir. Il est symboliste, en l'ignorant. Il a créé des allégories parfaites, et ne l'a peut-être pas su. Il sculpte des passions. Il a quelquefois emprunté des sujets à la mythologie, il a fait des faunes, des Parques, des Icares. Mais d'un seul coup il a pénétré le vrai sens de cette admirable mythologie, que les sculpteurs et les peintres conventionnels nous avaient rendue odieuse : il en a saisi l'esprit sans même se douter qu'on pût s'attarder à en exprimer le côté anecdotique. On lui a prêté une philosophie, une morale, une perversité : il n'a rien de tout cela. Tout cela, ce sont les explications fournies par les diverses

personnes qui défilent devant son œuvre et y trouvent à contenter chacune la tendance qui lui plaît. Tout le monde s'y satisfait, parce qu'en effet il y a là toutes les théories mêlées et fondues dans une seule évidence : celle de la vie. M. Rodin sent la vie. Il la sculpte avec tout ce qu'elle contient, il ne peut pas distinguer la matière des idées qu'elle engendre, et il a le don de saisir, en toutes choses, l'âme. Par là, il touche toujours droit au plus profond de quiconque le contemple. Il s'exprime par l'art qui semblait être le plus matériel, et il le pratique exactement selon le génie propre du plus immatériel, c'est-à-dire de la symphonie. En effet, il délivre son art des sujets et des formes, et il agit directement sur l'âme par des combinaisons de lignes, de valeurs et de reliefs, comme la symphonie par des combinaisons de timbres et de rythmes. Il simplifie ; il rend presque identiques le timbre et la valeur, le rythme auditif et le rythme visuel. Il impressionne par les éléments psychologiques de la matière, c'est-à-dire qu'il crée une *émotion* avant d'éveiller l'esprit de *compréhension*. J'exposerai tout à l'heure, à propos de sa manière récente, en quoi il engage là la sculpture dans une voie inconnue jusqu'alors ; mais dès ses premières œuvres ce principe l'anime. Ses marbres, ses plâtres, pourraient porter pour titres des numéros, comme des

sonates. D'instinct, il s'affranchit de l'hérésie capitale des arts plastiques, de celle qui leur donne la littérature pour chef de file, il sent qu'*il n'y a pas de sujets* en art plastique, mais des rêves à propos de quelque chose et des interprétations rythmiques ou colorées de ces rêves. Voyez l'*Age d'airain* et comparez-le aux peintures préhistoriques de certains honorables artistes ; voyez le *Saint-Jean-Baptiste* et imaginez-le, traité par un peintre d'histoire religieuse, et, toute question de talent réservée, vous apercevrez l'étonnante liberté d'esprit qui fait incarner par deux hommes nus, sans une gloire et sans un attribut religieux, palme ou auréole, deux sentiments, deux âges et deux missions aussi caractérisées. Il y a évidemment dans ces deux statues un effort synthétique énorme pour suggérer aux spectateurs non pas l'*Age d'airain* ou *saint Jean,* mais *ce qu'a pensé* l'homme à l'Age d'airain, et *ce qu'a pensé* saint Jean. Et ces deux pensées sont exprimées rigoureusement par les ressources du nu, par le geste et l'expression du visage. Il n'y a donc pas *représentation d'un sujet,* mais *émotion* née de ce sujet et traduite par les gestes de la créature humaine, c'est-à-dire un art parfaitement symbolique, où tout geste est une idée dessinée, et où toute idée est le motif d'un geste.

Cela semble très simple, simple comme la nature,

qui est un immense musée d'idées dessinées, et où le symbole est l'émanation perpétuelle de la matière. C'est pourtant de quoi irriter une foule de sculpteurs. Car nous touchons ici au principe commun et secret de tout art, littéraire, musical ou plastique, et la division des arts a toujours été une erreur énorme des artistes, parce qu'ils l'ont confondue avec la division des éléments d'art. La sculpture littéraire ne vaut rien et la musique imitative guère davantage : mais les principes émotionnels du son, de la phrase, du tableau et de la statuaire sont équivalents, et si l'on doit employer chaque matière dans son sens logique, il n'en est pas moins vrai que le motif d'emploi de toutes les matières est le même. M. Rodin fait mieux que de le savoir : il ne peut faire autrement que de le prouver chaque fois qu'il prend de la terre et un ébauchoir. C'est ce qui donne à son œuvre une valeur de généralité si belle. Rien n'y date, tout y est situé dans l'éternité : il sculpte des sentiments, des sentiments qui ne sont ni grecs, ni romains, ni gothiques, — des sentiments, sans plus. Avec notre enveloppe passagère pour tout élément, avec des bras, des jambes, des reins et des têtes, il signifie toutes nos pensées — et quand il a à sculpter un monument, il sait encore faire de l'individu représenté un emblème généralisé de notre

âme. Étant un esprit profondément naturel il ne saurait admettre que pour glorifier la pensée de Claude Lorrain, de Balzac ou des bourgeois de Calais, on croie avoir fait assez en représentant l'épiderme ou les rotules ou les bras de ces êtres, c'est-à-dire qu'on escroque au cimetière ses droits sur le corps pour honorer l'âme, où il les perd. M. Rodin essaie de montrer le plus possible du caractère et de la pensée de ces morts, et de les habiller de matière juste assez pour qu'on mette un nom sur eux, en reconnaissant un détail. Il incarne, ou plutôt il synthétise en les désincarnant, un grand peintre de rêve, un grand remueur de consciences, six hommes d'abnégation — car enfin, devant Dieu et s'il y a un jugement dernier, voilà le total qui importera, et les anges ne se soucieront pas du Claude, de l'Eustache, de l'Honoré que nous désignions entre nous ! M. Rodin veut bien qu'on ajoute sous ses œuvres la légende disant : Ce remueur de consciences s'appelait Honoré de Balzac, mais il ne veut pas que cette légende soit sa statue elle-même. Il est frappé de l'insuffisance qu'il y a à perpétuer l'âme d'un être par la reproduction de son corps. La lecture, la vue des tableaux, le récit des exploits perpétuent. Le livre est un monument, la mémoire, le musée sont des monuments. L'adjonction de la sculpture doit-elle être

la photographie en relief d'hommes que souvent on n'a même pas connus ? Elle serait alors le pire des métiers de manœuvres. L'hommage de l'art plastique doit être une combinaison de lignes et de surfaces exprimant, par leurs proportions mêmes, l'âme et le sentiment d'une figure célèbre, mais non platement cette figure « ressemblante » et surtout sans aucun accessoire d'époque, hors ceux concourant à rappeler le fait qui suscita l'héroïsme. Les *Bourgeois de Calais* ont la corde au cou, et cela suffit.

Ce n'est pas un détail, c'est un symbole. Nous sommes donc en présence d'un spiritualiste absolu, qui s'intéresse passionnément à toutes les formes de la matière parce que toutes sont expressives d'un état d'esprit, et qui cesse de s'y intéresser aussitôt qu'elles n'y concourent plus. Tantôt il définit le nu prodigieusement parfait du saint Jean, où le moindre tendon du pied concourt à l'ensemble, parce que ces pieds puissamment attachés à la terre signifient le fond de réalité robuste du précurseur, fils des prophètes rugueux d'autrefois, demi-sauvage encore ; — et tantôt il dresse le Balzac, simplifié, réduit à l'aspect d'un menhir, d'une pierre votive annulant le corps inutile, et d'où se lève seule la léonine face du génie. Nous sommes en présence d'un homme qui a stupéfié

ses rivaux, de la sculpture de morceau, au point qu'on l'accusât de moulage sur nature — et qui méprise, quand il le faut, la sculpture de morceau au point qu'on l'accusait naguère de ne plus savoir dessiner. Pensons au grand Japonais Hokusaï, qui écrivit dans la préface de la Mangwa n'avoir compris qu'à 60 ans les formes des plantes et des êtres, et qui alors dépassa la nature et inventa le chaos. Mais j'anticipe sur mon vrai sujet — et je reviens au spiritualisme de M. Rodin. Il est évident que voici un homme pour qui *rien* n'est matériel au sens où le matérialisme l'entend, et qui peut être qualifié d'homme « ivre de Dieu » comme le sont par exemple Spinoza ou Nietzsche, ces surabondants d'une pléthore de nature.

A ce spiritualisme il soumet l'exposé de toutes les passions. Il a une dominante, c'est la vibration luxurieuse de l'âme à travers la chair. Toute son œuvre est l'histoire de l'âme désespérée, crispée pour s'évader du corps, et choisissant pour s'en évader la seule route que le corps lui offre : l'amour physique. Toute son œuvre est une étreinte, toutes ses mains s'accrochent, tous ses visages se tendent, amaigris et fiévreux, vers un invisible au seuil duquel expire leur sursaut de bronze ou de marbre. Si quelque fou prenait un marteau et brisait d'un coup ces torses et ces fronts, une âme

peut-être jaillirait; nous entendrions un cri de délivrance: l'âme bouillonne, c'est son expansion qui gonfle ou creuse ces modelés violents. Ce n'est pas leur dehors qui est admirable avant tout : c'est du dedans que naît leur magnétique beauté. Ce ne sont pas ici des reliefs divins modelés sur ce vide que le poète latin constatait déjà, avec mélancolie, plein de chevilles, de poussière et d'ordure; la vie est enclose en eux, et l'homme, saisisseur d'âmes, s'est hâté de jeter sur elles une enveloppe de plâtre ou de métal, afin de les tenir captives. Oui, il a fait du *moulage sur nature*; en effet, il a pétri un peu de matière sur la primordiale substance de la Pensée, et elle a bossué et crevé à demi l'enveloppe. Voyez, ces êtres palpitants veulent remonter au ciel originel; la chimère fuit sous l'étreinte du jeune homme, la jeune fille méditante se dégage de la froide matière, l'homme de l'Age d'airain passe une main sur ses yeux et prononce au seuil des siècles l'immortelle et sanglotante question, reprise par Wagner: « Tristan, faut-il vivre? », et la convalescente éperdue la mêle aux supplications de sa chair apeurée en nouant ses bras au cou de la Parque, et la Belle Heaumière, affaissée, regarde sa hideur en murmurant la même interrogation fatidique, et tous ces noirs masques, et tous ces dessins où vit un geste unique sur le fantôme d'une

ébauche humaine teintée d'une pâle aquarelle, tous la répètent. Tous souffrent d'être fixés dans la dure matière où le sagace preneur des âmes les a contraints. C'est un peuple d'amants tendres ou farouches, d'ascètes, de prophètes et de saints, un peuple debout sur des socles, au bord de l'avenir, cloué sur place comme la femme de Loth peut-être parce qu'il se retourna trop tôt vers l'humanité imparfaite, cloué dans notre vie de souffrance peut-être comme Eurydice trop tôt regardée par Orphée. Il passait, allant vers le ciel et déjà tout vibrant de lui, lorsqu'un visionnaire se dressa, les mains lourdes de l'auguste fardeau de la terre première, et maintenant captif ce peuple nous figure, captifs de nos corps, frémissants vers Ailleurs. Certains escaladèrent à demi le ciel, mais ils restèrent figés sur la route immortelle, et ils se crispent, et ils agonisent aux saillies de la terrible Porte close, de la Porte de l'Enfer où s'usent vainement leurs ongles. Tout leur poids vainement s'y arc-boute, sans ébranler les implacables vantaux. Leur fureur s'y déchire et leur prière mourante n'en traverse pas les murailles fermées sur l'infini. Il faut attendre les temps révolus. La course à l'abîme est arrêtée par cette Porte. Toute cette humanité déferle son flot impuissant contre l'inexorable clôture ; le reste patiente et souffre au seuil. Voici

nos frères : leurs mains sont douloureuses, et leurs poitrines se gonflent, tendent des gorges où le sanglot palpite. Dans leur confuse mêlée frissonnent quelques ailes percluses, demi-brisées, défaites ; c'est le seul symbole par lequel l'artiste, en dehors de ce nu qu'il a su varier sans limites, exprime tout le grand fleuve des émotions qui ruisselle à travers notre chair périssable et se perd dans l'infini. Chacun de ces êtres fait un des gestes que notre corps ne saurait faire sans se briser dans la mort, de ces gestes que notre âme ose rêver toujours et que nous regrettons, en disparaissant, de n'avoir pas accomplis. Ici règnent les attitudes sacrées de l'homme moderne, celles qui lui sont interdites par la vie ordinaire, et outrepassent l'individu en le mêlant à l'existence universelle. Et il a sur le visage l'expression indéfinissable de cette existence. Il est de toujours, il n'a pas de nation ni de date ; son nu est permanent, il est l'être humain, symbole animé, figurant avec son corps à la fois méprisable et admirable les idées directrices de la race, l'être panthéistique rêvé par les plus purs génies du spiritualisme.

L'homme aux mains simples qui a fait ces choses, et qui nous apparaît le plus grand parce qu'il est complètement naturel, a inventé pour exprimer ces rêves la forme, presque inconnue

jusqu'à lui, de ces groupes en marbre qui admettent deux ou trois personnages en pied dans une proportion restreinte ; le XVIIIe siècle avait usé de cette forme, mais l'avait réservée à ces sujets galants ou naïfs qui sont les vignettes de la sculpture. Rodin a pris cette forme comme Baudelaire prit l'amusette du sonnet pour y enclore l'immensité de son douloureux élan. Il s'est formulé dans ces blocs que les bras peuvent étreindre, que les mains peuvent presque manier comme les feuillets d'un livre, et auxquels il faut la contemplation intime, la blanche naissance de pierre sur laquelle on se penche ; et ces courts poèmes de douloureux rythmes sont comme les brèves pièces de piano de Schumann que l'âme éperdue interroge longtemps après que les doigts finirent de les interpréter. On peut vivre avec ces marbres, il ne faut ni lever la tête, ni se reculer, ni tourner alentour ; on peut les embrasser d'un regard dans une chambre étroite où le mystère les revêt de ses ombres, et où leur clarté d'idées et de matière émane une lumière et une fraîcheur. Cet art, Rodin s'en est rendu maître absolu ; puis, lentement, il a appris à mériter le grand ciel pour fond idéal de ses statues. Mais, auparavant, il voulut pour son peuple, l'intimité des atmosphères où l'on médite, où l'on se concentre : comme l'amant qu'il a sculpté, Rodin

embrasse la Vie sur le cœur à travers la chair. Ici tout est libre et osé, rien n'est licencieux ou suspect ; la passion se justifie d'elle-même. Dieu n'est pas figuré dans ses dogmes, mais il inspire toute l'âme de l'œuvre de Rodin.

Quant à toi, génie, fils de la souffrance, immortelle condition, tu as révélé par Rodin quelques-uns de tes plus beaux désespoirs. Au seuil de cette réunion, une femme cache sa tête dans ses bras repliés. Celle-là n'est point sur un socle, elle naît du sol lui-même avec hésitation ; on dirait qu'elle surgit aux côtés d'un Adam endormi, tout son obscur être de bronze s'excuse de nous avoir créés. Eve ici dévoile ses fils en s'accusant du crime de les avoir faits. Et sa douleur nous accueille au péristyle, et dans chacun des enfants engendrés par cette forme ténébreuse, cette douleur se perpétue, se varie, se nomme passion, prière, spasme ou rêve, mais, toujours, elle donne au corps humain sa dignité, toujours elle révèle l'âme avec une intensité incroyable.

Avant de comprendre, nous sommes touchés, nous frémissons avant de jouir par l'intelligence. Des blocs, et du sens même de leur brisure fruste, naissent des pensées, et le Balzac lui-même n'est qu'un bloc qui a pris conscience de soi, et où resplendit l'immortelle révélation intérieure.

Toutes les statues de Rodin sont la même, indéfiniment continuée ; ici, sur tous ces piédestaux, l'être évadé de la matière palpite, et se libère : tantôt par un baiser, tantôt par la crispation du sanglot, tantôt par la pensée surgissant du marbre qui l'étouffe, tantôt par le regard levé au ciel, et par le sursaut du génie, comme le Balzac cabré qui semble ici défier les détracteurs, tantôt enfin par la résignation des six hommes pensifs qui vont à la mort. Une symphonie se déroule, dont chacun de ces groupes est un temps, et dont le thème central est l'évolution des formes, depuis la candeur première du minéral jusqu'à la suprême candeur de l'âme. Voilà les sujets de Rodin, voilà de quelle vision égale, pacifique et volontaire, il contemple Adonis, saint Jean, Icare, les Parques, la Belle Heaumière, les Bourgeois de Calais, Balzac, et tel contemporain, Hugo, Laurens ou Chavannes, c'est-à-dire tous les êtres auxquels nous avons convenu d'assigner des noms et des âges. C'est l'homme des idées générales, des passions générales, apercevant sans cesse, à travers la créature qui se croit personnelle, l'émanation et l'harmonie immanentes du monde.

Mesdames et Messieurs, la technique de Rodin s'est transformée proportionnellement à cette

conviction intérieure. Comment, de la manière de l'*Age d'airain*, en vint-il à la manière du *Balzac*? Comment en vint-il à ces grandes amplifications de la forme qui ont été le secret de beauté des antiques? Cela se fit par l'effet de quarante années de contemplation, d'intuition progressive des lois de son art, par le développement raisonné de ses qualités foncières, qui sont le sens des plans et le sens du mouvement par les plans. Rodin ne cessa jamais de chercher à augmenter en lui ce sens et à y inféoder toute sa sculpture. Il en eut l'idée dès ses tentatives d'eau-forte, ses dessins pour les *Fleurs du mal*, où toute hachure, par sa direction tenacement poursuivie, concourt à l'indication du mouvement par les valeurs. Il songea à travailler à ses figures non d'un seul côté à la fois, et en face de soi comme les sculpteurs habituels, mais de tous les côtés, tournant autour constamment et faisant, à même le bloc, des dessins successifs de tous les plans, modelant par un dessin simultané de toutes les silhouettes et les unissant sommairement, de façon à obtenir, avant tout, un dessin du mouvement dans l'air. Penché constamment sur ses petits groupes, il s'était moins préoccupé de cette idée que de l'intensité d'expression. Mais, commençant à concevoir la sculpture décorative, il ne pouvait faire autrement que de tout sacrifier

au contour et à la valeur, c'est-à-dire à tout ce qui reste visible en plein air. Pour comprendre nettement cette notion de la *valeur,* qui manque à tant d'artistes, que l'on pense à ce que l'on voit d'une personne dressée à contre-jour sur le ciel du crépuscule : une silhouette très précise remplie par une coloration sombre, aux détails indistincts. Le rapport de cette coloration sombre à la clarté du ciel, c'est la *valeur,* c'est-à-dire ce qui impressionne la rétine de manière à donner au cerveau la notion de la matérialité du corps. La notion de la valeur de ce corps, qu'il soit blanc ou noir, bariolé, vêtu ou nu, reste indépendante de sa couleur, et toute couleur n'existe que subordonnée à la valeur.

C'est donc un principe commun à la peinture et à la sculpture, et même à tous les arts, puisqu'il s'appelle tonalité en musique, rythme en poésie et syntaxe en prose. C'est la proportion, qui fait le fond de toute production intellectuelle, c'est en même temps l'élément synthétique des arts. M. Rodin, esprit synthétique, sculpteur, aucunement « littéraire » mais habitué à la pensée, contenant par une volonté logicienne et patiente une imagination mystérieusement violente, devait arriver à fonder tout son art sur une notion commune à tous les arts, les dominant, et les inspirant tous. Il en vint à penser qu'en *outrant*

systématiquement le modelé de certaines parties, de celles qui exprimaient le mouvement principal, le personnage ne pourrait que gagner en vitalité, en énergie, en révélation claire de son âme. Il fallait, naturellement, procéder avec une précaution infinie. Le raisonnement de M. Rodin aboutissait à *la déformation du vrai communément admis comme tel en vue d'un renforcement de l'expression, c'est-à-dire, en réalité, d'une pénétration plus profonde du vrai; car le vrai, c'est l'expressif*. C'est le raisonnement secret de l'Art. C'est celui de la littérature, où il n'étonne personne ; en sculpture, le public le juge absurde, parce que pour lui, la sculpture est un art matériel, c'est-à-dire un art d'apparences, sans qu'il se préoccupe de ce que veut dire au juste le mot *matériel*. Et toutes les critiques du *Balzac* sont nées de ce malentendu. Si l'on avait bien voulu constater que nul art n'est matériel et que tous le sont, c'est-à-dire qu'une onde sonore, une saveur, une impression colorante sur la rétine, équivalent en matérialité un plâtre, étant comme lui les signes représentatifs d'une idée, alors, la querelle n'eût pu être soulevée. La déformation d'une partie dans le but d'accuser un caractère essentiel, nous la connaissons, c'est la caricature. Il fallait donc grandir et outrer cer taines parties, non isolément, mais dans une rela

tion constante de proportions avec les autres. Mais, si cette relation avait été *exactement* proportionnelle partout, on n'eût obtenu qu'une statue plus grande, un grossissement, nul par cela même, puisqu'il eût haussé non pas au grand, mais au volumineux, un sujet fait pour des dimensions moyennes. La relation entre les parties outrées et les autres devait donc être *arbitraire,* et subordonnée à la silhouette totale de l'œuvre. Il s'agissait d'une *amplification raisonnée* du modelé, dans le sens du mouvement, et par suite de l'âme du personnage. Et par *mouvement,* nous n'entendrons pas seulement le geste : il y a mouvement, dès qu'il y a respiration, une figure immobile a son mouvement et il y a acte dans le fait même du repos.

Eh quoi ! admettre relativement à la figure de métal ou de plâtre, autour de laquelle on tourne, une déformation arbitraire des proportions ! Mais cela est absurde, cela est le commencement de l'informe, cela est fou ! Voilà le cri premier, plus aisé à prévoir d'une foule naïve que d'une réunion d'hommes, dont l'enseigne collective eût fait attendre d'autres façons de penser (1). Oublions,

(1) Allusion au refus du *Balzac* par la Société des Gens de lettres qui l'avait commandé.

Messieurs, avec la bonne grâce dont l'artiste donna l'exemple, que, prétendant être un jugement sans appel, leur manifeste ne fut qu'un appel sans jugement. En face d'opinions désinvoltes, Rodin put invoquer la statuaire ancienne, celle qui a produit, entre autres démences, la Porte aux Lions de Mycènes, les colosses du Serapeum, le Memnon, les taureaux de Khorsabad, la Pallas d'Egine, les beaux fragments grecs, aussi bien que les personnages des cathédrales gothiques. J'y joindrai Donatello, déformateur sagace, bien plutôt que Michel-Ange, qui créait un type de robustesse monstrueuse pour frapper l'imagination, mais ne variait point cette amplification de la nature dans le but de serrer de plus près la réalité individuelle des mouvements.

M. Rodin commença précautionneusement à travailler sur des morceaux déjà exécutés en très fidèle proportion avec le modèle, ajoutant de la glaise à un relief, creusant davantage une cavité, déformant par places le rapport de deux plans, insistant sur la courbure caractéristique d'un os ou d'un muscle, puis il s'enhardit, se sentit plus satisfait. Les demi-teintes devenaient plus douces, plus moelleuses, la lumière courait davantage sur les surfaces, la grande silhouette était plus ferme et en même temps moins sèche, moins découpée sur

le fond de l'atelier ; l'atmosphère, frôlant ses contours amplifiés, vibrait autour d'eux. La recherche des grands plans donnait un jeu de lumières et d'ombres beaucoup plus riche, beaucoup plus vivant, tous les contours essentiels étaient exprimés à leur vraie place, mais ils concouraient plus intelligemment à l'ensemble, le souci du morceau juxtaposé au morceau voisin disparaissait devant cette préoccupation de la distribution large des ombres et des clartés. Autour des plâtres, il n'existait pas de vide, la lumière frappait leurs rondes-bosses avec vigueur, mais aussi baignait avec une moiteur plus douce les parties demi-abritées par des saillies, et les mêlait par ondes à l'espace environnant. Les formes, grandies et synthétisées, contenaient l'essentiel du personnage sans attirer l'œil sur tous les points au détriment de l'ensemble. On cessait de voir autant les draperies que le visage, de contempler un objet aux angles nets ; à la sculpture se mêlait le mystère des lumières diffuses qui sont l'enchantement de la peinture, et par la magie des amplifications un recul se créait. Loin d'accuser l'objet immédiat et blessant qu'est la lourde statue sur un socle, la lumière le nimbait, le voilait à demi ; c'est-à-dire qu'au lieu de donner seulement les valeurs par l'opposition de l'ombre des creux et de la clarté des arêtes, elle donnait à

l'œuvre une valeur indéfinissable, une tonalité d'ensemble.

Un regard sur le *Balzac* ou le *Victor Hugo* fera comprendre aisément cette impression que je ne puis rendre. Une œuvre de M. Rodin, aperçue dans une galerie, se présage d'abord par une sorte de luminosité qui l'entoure, et seulement ensuite par sa silhouette exceptionnelle. On dirait qu'elle se continue dans l'atmosphère comme une nébuleuse, comme ces ondes concentriques que les photographies enregistrent autour des doigts des médiums. On a la sensation purement picturale de la facticité des surfaces *finies*. Entre la statue et l'atmosphère ambiante, une union de vibrations se fait, que les peintres obtiennent dans un tableau par ce qu'on appelle, dans le langage d'atelier, les passages de tons, et qui sont dues ici à l'amplification savante de certains plans et à l'amoindrissement graduel de certains autres. Il n'y a plus *reproduction* des proportions d'un visage, *mensuration* en somme ; il y a interprétation, c'est-à-dire l'art lui-même. Car Dalou, sculpté par Rodin, ne doit pas être Dalou ; mais il doit être d'abord ce que Rodin, sculpteur, pense de Dalou, il doit être Dalou servant à faire de la sculpture, sans quoi lui-même, ou un daguerréotype, suffiraient sans que l'art eût à intervenir ; et cette notion pourtant

si simple est une des plus difficiles à faire admettre au public. M. Rodin, depuis les *Bourgeois de Calais*, ne fit que vérifier la justesse de ce principe d'art.

En préparant le *Victor Hugo*, il s'en fortifiait encore. Personne n'est plus honnête homme, plus scrupuleux, plus ennemi de l'affirmation prématurée. En même temps qu'il s'assurait de la logique de ses recherches et se risquait à montrer les œuvres directement régies par ce principe simple et inusité, il leur accolait, pour prévenir les trop faciles accusations, ces petits groupes en marbre si parfait, si savants, si « finis » pour le passant comme pour le professionnel. Ainsi, en face du *Balzac,* il fit placer le *Baiser*, pour donner un enseignement discret au public, lui montrer l'étape parcourue, l'assurer que, pour modifier ainsi, à son âge et dans sa haute situation, tous les principes de son travail, l'artiste avait cédé à des raisons profondes. Vous le savez, l'intention ne fut point comprise alors. Le *Balzac,* admirable et complète leçon sur la simplicité de la grande silhouette et l'effacement des détails, dressa en vain sa stature au-dessus du hourvari.

Deux années ont passé et l'œuvre est là, témoignage minéral éclatant, figé comme un bloc de lave d'où surgit le masque à la crinière léonine, à

la moustache hérissée sur un rire immortel, aux yeux enfoncés et révélateurs. C'est Balzac tel que nous l'a dépeint Lamartine : « C'était, dit-il, la figure d'un élément, grosse tête, cheveux épars sur son collet et ses joues comme une crinière que le ciseau n'émondait jamais, œil de flamme, corps colossal : il était gros, épais, carré par la base et les épaules, beaucoup de l'ampleur de Mirabeau, mais nulle lourdeur : il y avait tant d'âme qu'elle portait cela légèrement, ce poids semblait lui donner de la force et non lui en retirer. » Ce Balzac-là est devant vous, central, comme le maître de ces chefs-d'œuvre, prêt à les envelopper aux plis de sa robe, et rendant à son poète l'hommage qu'il en reçut. Le noble buste exposé par Rodin l'année suivante à la Société internationale, la *Martyre chrétienne,* les beaux masques de femmes modelés depuis et dont un penche ici adorablement la tête, ont forcé au *mea culpa* certains qui n'eussent point dû parler. Mais qu'importe une rumeur auprès de ce fait capital de la sculpture française ? Un témoignage existe, et le voici triomphant, du bannissement de l'effigie photographique dans la consécration d'un monument à une grande âme. Tout ici est inventé, grandi, recréé d'après les formes normales, exempt de copie et d'imitation. Le détail expire devant la surabondance de la vie.

Le sursaut créé par un tel effort est immense. M. Rodin ramène d'un seul coup la sculpture à ses époques héroïques, et des confrères sans génie peuvent à bon droit s'épouvanter de ce silencieux et pensif ouvrier qui piétine quatre siècles d'erreur sculpturale sans même prétendre avoir une théorie, et qui les force au silence, devant les modelés amplifiés de la *Martyre* ou de l'*Iris,* avec des nus miraculeux comme l'*Age d'airain* ou les adorables *Néréides*. Une telle œuvre, dans un salon moderne, fait l'effet d'un sphinx d'Égypte, d'un taureau de Ninive ou d'une gargouille de Notre-Dame. Quelque chose de surhumain a lieu. Parmi tant de déshabillés, le nu s'impose, dans la claire signification de ses formes sans date, interprété par un homme qui peut montrer la route à toute la sculpture actuelle, l'empêcher de s'enliser, la sauver de l'imitation et la rattacher avec autorité à ses origines logiques en la raccordant aussi bien aux Grecs qu'au moyen âge. Comme devant Claude Monet, Albert Besnard, Eugène Carrière, Degas et Renoir, ce groupe de gloires si purement françaises, toute une génération peut venir ici méditer l'inanité de l'Académisme et puiser la vitalité, la sincérité, la foi dans la vie, seule originale et seule enseignante, aux sources d'une altière conscience d'artiste. Ce qui vaut chez Rodin en effet, c'est

moins l'imagination que le sens instructif des volontés occultes de la matière latente, qui *veut devenir*, le sens de la vie atomique, l'évangile même de l'artiste plastique et c'est cette fondamentale leçon qu'ils trouveront toujours ici. Ils y trouveront aussi l'exemple du travail acharné, de ce travail qui est toute la vie morale de Rodin et à qui il rêve d'élever un monument colossal dominé par cette splendide esquisse des Bénédictions célestes que nous admirons ici.

A la fin du XIXe siècle une telle œuvre se trouve placée exceptionnellement pour influer sur l'avenir. Un homme s'est rencontré qui a placé son mode d'art au-dessus de ce qu'on pouvait en attendre.

Ce que Manet fit dans son domaine, Wagner et Ibsen dans le leur, Rodin l'accomplit sereinement. A une époque frissonnante de la douloureuse hantise d'une émotion esthétique unifiée au-dessus des formes diverses, il a immatérialisé la statuaire. Carpeaux, en soulevant l'admirable Flore parmi les roses excessives, avait éveillé cette idéalisation de la pierre ; Rodin achève ce geste. L'homme de l'*Age d'airain* passe sa main sur ses yeux comme les femmes d'Eugène Carrière, comme les nymphes de Lamartine, et il s'évade de la prison de la matière, jusqu'au recul sublime du Balzac, gainé

dans sa robe rigide comme un dieu Terme subitement délivré. Rodin va au-devant des musiciens et des poètes, mais ne l'oublions pas, il est trop naturel pour les aimer avec danger. Il sympathise avec eux dans son âme, mais il garde les moyens exclusifs de son état.

Il est sculpteur et fervent de la vie. C'est de cela qu'est faite son indiscutable gloire, consacrée ici une fois de plus par notre déférente présence.

*
* *

Et maintenant, Messieurs, puisqu'il faut qu'à toute réunion humaine une conclusion morale soit donnée, disons devant ce groupement de chefs-d'œuvre, ce qui importe véritablement à l'âme.

Pour moi, il me paraît qu'une leçon inoubliable en sort avec une éclatante évidence. Le mérite exceptionnel de Rodin est qu'après quarante ans de sculpture, célèbre, admiré, décoré, disputé par les Musées, parvenu au degré de la vie où l'on se repose légitimement sur l'œuvre faite, et *sûr de soi* à nos yeux puisque déjà toute son œuvre parut accomplie, Rodin ait assez aimé l'art pour faire ce choc en retour terrible contre la gloire dont nous l'avions affublé, jeter ce manteau doré dont les plis lui pesaient, et oser cette chose inouïe : *recom-*

mencer tout. L'exemple est unique, le courage de cela ne peut être dit. Je ne veux pas parler de l'énergie qui décida Rodin à encourir à son âge les railleries et les faux jugements, car, décerné à des hommes de son envergure morale, l'éloge de cette énergie serait presque impertinent ; pour être loués ou bafoués, ils ne modifieront jamais une idée ou un acte. Mais je parle de la force rare qui l'étreignit seul à seul dans l'atelier, tandis qu'il ébauchait ces *Bourgeois de Calais* d'où toute cette révolution est née — de la force qui lui parla bas et lui ordonna de faire table rase de sa gloire et de son savoir, et d'essayer à cinquante ans passés, après vingt chefs-d'œuvre, d'ajouter la première exagération de glaise sur une saillie normale, de devenir l'écolier de soi-même, d'*hésiter*. C'est toujours la lutte de Jacob avec l'Ange, qui dure tout le jour, jusqu'au soir quotidien où l'ombre crépusculaire monte aux vitres de l'atelier et révèle les spectres dans les ébauches. Quel beau sursaut d'âme il y a là, Messieurs, quel moment entre tous splendide où le maître qui sut tout se permet d'hésiter, quel exemple ! Nous pensions Rodin fortifié par la gloire, regardant son œuvre antérieure, y prenant courage et beauté pour en achever l'évolution. Nous nous accordions à l'envier. « Lui, disions-nous, lui, du moins, peut mourir, ayant dit

ce qu'il aura voulu sur la terre. » Et pendant que nous vantions son assurance, son droit à la sérénité conquis par trente ans de travail, lui hésitait, lui tremblait, un peu de terre au bout de ses doigts, son grand beau front strié du pli fruste des pierres, touchant une surface, puis n'osant plus, brisant dans son génie les règles redoutables de l'art immobile, les canons décrétés par des siècles de sculpture ; et, timide, pensif, il soulevait avec lenteur, de ses épaules et de son torse, et de sa face léonine et douce, le poids énorme des conventions, des styles et des techniques comme on soulève une trappe, pour émerger à la lumière naturelle et trouver le secret de l'absolue simplicité ! Il savait tout, et nous l'en louions. Que lui restait-il à faire, quel pas de plus en avant? Le seul permis aux hommes sublimes : *oublier*. Il oubliait quatre siècles, il oubliait Houdon, Rude, Carpeaux — il oubliait Rodin ! Il était seul sans même le secours de soi-même, il oubliait, et il cherchait. Messieurs, voilà la leçon admirable.

Et alors il y a dans l'inachevé apparent de ses œuvres récentes tout le mouvement convulsif de notre avenir qui joue des coudes, de la nuque et des reins pour surgir de notre présent. Cette noble convulsion, elle est ici partout, trouant la massive

matière de ses efforts désespérés. Un peuple de sanglots devenus créatures s'est arrêté parmi nous. Il y a de nous dans chacune de ces œuvres, et nous nous en sentons responsables en les approchant. Rodin est l'inquiet, le hanté, au milieu de nos satisfactions trop vite contentes d'elles-mêmes ; il y a en lui de l'apôtre. Il a osé dire tout haut des scrupules que nous eussions peut-être tenus secrets, il s'est chargé de formuler toutes les poignantes hésitations d'artistes que nous eussions eu honte de montrer, et il a fait dans l'époque, par ce scandale du *Balzac* qui est saint comme le scandale dont parle l'Évangile, l'acte qu'il fallait. Lui seul pouvait, étant le plus grand, donner à l'inquiétude et au mécontentement de soi-même l'autorité d'exemple qui réveillerait l'apathie contemporaine, heureuse de dormir sur les positions conquises. Rodin, en recommençant tout à son âge, nous a donné la leçon essentielle ; il a interdit aux jeunes hommes la désespérance comme la vanité.

Voilà son sens moral. Son sens esthétique est d'avoir tenté l'harmonie absolue, au-dessus des arts séparés par leurs matières, et d'être resté sculpteur en devenant artiste, comme Wagner resta musicien en devenant philosophe. Ce qui fait qu'il ne ressemble à personne, c'est cette merveilleuse adaptation des émotions abstraites à un objet

visible qui les contient sans en être jamais dépassé. Son sens intellectuel enfin, le moindre fragment ici le crie avec beauté : il est le signe même de l'âme qui veut quitter le corps, il est le spiritualiste absolu. Eh quoi ! cette chose divine qu'est notre âme, elle est engainée et l'on tourne autour ! Nous sommes tous prisonniers d'une sculpture qui est notre corps, et nous nous étonnerions que Rodin, excédé de la sienne et de la nôtre, ait cherché à en simplifier l'enveloppe et à en faire jaillir la plus vaste source de clarté, en n'en retenant que les traits expressifs et en atténuant tout ce qui est périssable ? Cet homme, qui entreprend avec un peu de terre une lutte contre l'idéal, est l'image même de notre âme souffrante et chercheuse. Il est — et c'est là le secret de sa grandeur — *un homme représentatif*. Il n'est pas seulement le plus grand de son art, il est une valeur humaine, il est une figure d'exemple. Rappelez-vous Emerson faisant parler l'individu supérieur : « Quand mon génie m'appelle, j'évite père, mère, frères et sœurs. Je voudrais que ma porte fût close et qu'on écrivît dessus : *lubie*. Je sais bien que ce qui m'isole vaut mieux qu'une lubie, mais on ne peut passer sa vie en explications. » Eh ! bien, Messieurs, Rodin aussi a évité les explications tandis que des mains littéraires écrivaient « lubie » sur sa porte

— sur cette porte au seuil de laquelle je vous parle et qui s'ouvrira non sur l'Enfer, mais sur l'émotion de l'avenir. Un peuple, haletant et superbe s'assemble ici devant ses vantaux fermés encore ; il attend, un jour viendra où il passera sous son triomphant portail d'où les Douleurs se pencheront pour le regarder, et par la volonté hautaine de Rodin il entrera processionnellement dans le Futur pour présenter aux siècles l'effigie de nos rêves et l'infini de nos désirs !

EUGÈNE CARRIÈRE

ET

LA PSYCHOLOGIE DU MYSTÈRE

L'art de M. Eugène Carrière est un exemple profond d'une réunion de motifs très simples engendrant, par leur simplicité même, des conséquences subtiles, complexes ; ainsi se révèlent, du fond des ombres du soir, les reflets, les brillants suprêmes des objets d'une chambre, que le jour montrerait usuels et ordinaires, et que le mystère enveloppe et transfigure jusqu'à les doter d'une vie abstraite et d'une seconde réalité.

M. Eugène Carrière apporte dans l'art contemporain une fusion du simple et du mystérieux qui l'isole absolument et le situe à égale distance de la psychologie, de la musique et de la peinture proprement dite ; on dirait que son âme contemplative est placée au milieu de ces trois foyers intellectuels et en reçoit un triple faisceau de

rayons se jouant à sa surface, s'y réfléchissant et s'y combinant. C'est une âme silencieuse et intense, que l'esprit, la logique, les théories n'entament jamais, et qui demeure constamment offerte à quelques grandes lois synthétiques et à quelques transpositions de pensée et de sensibilité. Spiritualiste à un point presque paradoxal pour un peintre, M. Eugène Carrière est certainement l'homme d'aujourd'hui qui croit le moins à la vraisemblance des formes, à la littéralité du dessin, et pour qui l'expression de « fini » a le moins de sens en tout ce qui concerne le monde sensible. Très peu parleur, rebelle à l'interview, il a un jour, par hasard et comme cédant à une expansion intérieure, formulé son credo d'art en une cinquantaine de lignes, en préface au catalogue d'une exposition de ses œuvres. C'étaient, écrites par axiomes brefs, d'un style à la fois lucide et empreint d'une étrangeté indéfinissable, des déclarations de pure métaphysique qui révélaient une conscience extrêmement rare, une pensée cristallisée avec une lenteur patiente, l'affleurement discret mais irréductible d'une logique d'art dont toutes les opérations avaient été parachevées dans l'obstination d'un silence se scrutant soi-même avec une subtile circonspection. Cette préface, restée dans le souvenir d'un certain nombre de

délicats, éclairait toute l'œuvre de M. Eugène Carrière(1).

Élève obscur de l'atelier Cabanel, vite rebuté du concours de Rome après un essai timide, M. Carrière rentra dans la vie ordinaire à l'âge où tous les jeunes gens font tout pour en sortir, et s'enfonça dans la route du réel à la recherche d'un idéal. Il vécut dans des quartiers populaires et dans la constante communion du foyer familial. Il y borna sa vision. Il s'appliqua à ne voir que très peu de spectacles, mais à les voir avec une force, une attention et une anxiété incroyables. Dans une époque où le déchaînement des intelligences leur inspire le goût de connaissances multiples, diverses, constamment renouvelées et accrues, il s'appliqua à limiter la sienne, à restreindre ses curiosités critiques et son dilettantisme. A un moment où le problème de l'omniscience semble imposé aux préoccupations de tout créateur, il préféra celui de la concentration morale, persuadé à bon droit qu'on découvre aussi aisément les lois générales de la vie en approfondissant deux ou trois aspects qu'en faisant de tous une revue hâtive. Certaines intelligences travaillent « à vol

(1) Il y a depuis ajouté quelques lettres, réponses à des enquêtes, déclarations sur l'art ou la sociologie, où se révèle le même sens de perfection.

d'oiseau » et d'autres vont en creusant de lentes galeries sous la terre. M. Eugène Carrière, organisme essentiellement intuitif et circonspect, se forma du caractère d'un homme et tout ensemble de sa peinture une idée minutieuse, une conception jumelle, et chacun de ses dessins fut le signe d'une constatation nouvelle de son propre caractère, assurément le plus entier, le moins influençable de ce temps avec celui d'Auguste Rodin, à qui il ressemble tant. Il peignit sa femme et ses enfants, quelques amis, dans son intérieur. Il construisit tout entière son âme sagace sur cette conviction que la vie « ordinaire », confondue par tant d'artistes amoureux du rare avec la vie « banale », est la source de toute profondeur morale pour qui sait la vivre. Ce simple principe suffit à le guider. Il ne l'a jamais modifié. Il semblait que M. Carrière dût rester inconnu. Tout l'indiquait : son talent tournait le dos aussi bien à l'académisme qu'à l'impressionnisme naturaliste ou mondain. Une lente gloire pourtant s'édifia pour lui, accrue chaque année. Il eut quelques fidèles, l'aimant presque avec religiosité. Il fut, assez longtemps, vénéré d'un petit groupe à peu près de la même manière que Mallarmé. Puis, par l'irrésistible magnétisme qui émane des œuvres très intérieures et des âmes très closes, les venge et les transfigure,

en les épandant peu à peu dans la vie comme ces baumes que le cristal des flacons ne saurait tenir complètement captifs, il vit venir un public plus nombreux, un choix d'admirateurs dont aucun ne pouvait être banal. Il réunit autour de lui l'élite même des pensifs, des apaisés, des tendres et des graves, qui vinrent à lui comme ils allaient à Rodin, parce que les sentiments naturels et primordiaux de l'humanité, après tout les repères suprêmes de tout esprit viable dans la nervosité suraiguë de l'époque, se révélaient dans les ombres transparentes et mystérieuses de ses toiles avec une haute, une émotionnante spiritualité.

« Réalités ayant la magie du rêve. » Ainsi pensif devant une des premières *Maternités* de l'artiste, M. Jean Dolent définissait l'art tout entier de M. Eugène Carrière. La magie de ce rêve s'exprime par l'ombre, dont le peintre a fait sa confidente et sa révélatrice : car il est plus admirable par la façon dont il voile et dérobe que par la façon dont il définit et précise. Le sentiment de M. Carrière est toujours simple. Il a peint des mères et des enfants qui ont les gestes de la vérité quotidienne, et à ce point de vue il est un réaliste complet et superbe. Il est impossible de mieux grouper et composer un portrait de famille que ne le sont la *Famille du peintre* (au Luxembourg) ou

Ernest Chausson et sa Famille par exemple. Cela est du grand style. Mais cette vérité est, chez M. Carrière, le signe insensible d'une subtile et magique transposition. Ici le mystère naît tout de suite, rien n'est tangible, tout se recule, loin des contacts de la vie directe, derrière l'impénétrable cristal de la conscience. L'ombre, habituellement éclipse partielle des aspects vivants, prend la préséance sur la lumière. Peintes à six heures dans des chambres emplies de crépuscule, les silhouettes deviennent presque statuaires. Elles se simplifient en grands plans d'obscurité, en sculpturales et mates attitudes. Une translucidité nacrée semble révéler, à travers les fronts pâles, le faible reflet phosphorescent de la pensée. Aux crânes frêles des enfants que peint Carrière, on devine le tracé des premières idées qui s'éveillent et se mettent en marche vers l'avenir aux replis ténébreux des méninges. Si la lumière arrive à être pure, exprimée d'une touche absolue, aux convexités d'un front ou au brillant humide d'une lèvre, c'est par les vibrations infiniment subtiles d'une gamme de pénombres allant jusqu'à la ténèbre totale. On dirait que cette lumière est attirée par le regard du fond d'une contrée taciturne. C'est une nébuleuse qui se forme lentement ; plus on regarde, plus il y a vraiment naissance hors de l'ombre, formation

de vie et de pensée. D'insaisissables modelés révèlent chaque muscle ou toute nuance nerveuse de la physionomie à leur vraie et sûre place. La construction est d'un maître, tout y est : mais on n'y pense point, mais il n'en est pas moins exact que tout résulte d'une suggestion presque magnétique. Il y a à la fois mystère et évidence. On voit et on devine. L'ombre n'est plus le contraste pictural de la lumière sur les saillies d'un objet ; elle est le fond symphonique de la pensée. C'est troublant, indéfini, et d'une émotion profonde. Ricard avait déjà compris ce rôle psychique du demi-jour, après Prudhon et mieux. Le vieux maître Hébert aussi le comprit, et aussi, merveilleusement, Whistler — et Edgar Poë avant tous, car il en est l'inimitable révélateur. C'est une liaison entre l'expression et la forme, c'est-à-dire un élément musical.

Le mystère adjoint aux visages par M. Eugène Carrière se résout ainsi en une psychologie presque musicienne. Il peint trois conceptions : les enfants, les intellectuels et des figures allégoriques. Toutes sont baignées de cette amotsphère qu'on a prise pour une manière, qu'on a taxée même de monotonie, et qui enrichit singulièrement cet art *de décadence* où les formes sont contestées dans la vérité linéaire et considérées uniquement dans la

vérité des plans, dépouillées de leur couleur et réduites à une harmonisation cérébrale.

Art de décadence en effet, et soyons-en fiers, si la décadence est de percevoir derrière la réalité une seconde réalité, et derrière celle-ci une troisième, insatisfaisante encore pour l'âme avide, jusqu'à ce que toutes ces inquiétudes s'élargissent en cercles de plus en plus larges, englobant de telles analogies crues d'abord inconciliables, qu'on oublie la réalité primitive. La négation du réel limité, le goût des transpositions et des analogies, c'est le propre de l'attrait du mystère, c'est la richesse des arts *décadents*. Dans tout aspect de réalité, ils recherchent obstinément la continuité de cet aspect avec les autres. En littérature, c'est la comparaison, l'image et la métaphore ; en musique c'est l'opération tonale appelée « résolution » ; en peinture, c'est, étrange et audacieux défi à la limitation des aspects réels, l'atténuation des contours et la prédominance absolue de l'expression au moyen des procédés spéciaux : rôle capital des ombres, distribution inégale de la lumière, décomposition savante de tous les tons de la vie selon une harmonie préconçue. M. Eugène Carrière symphonise. La simplicité de ses thèmes, fronts d'enfants, visages maternels penchés dans l'ombre, penseurs ou artistes assis avec la tranquillité de la médi-

tation, sert précisément aux plus ténues variations. Le mystère s'y atteste par l'unique magie d'une vision étrange, plus sûrement que dans des sujets mystiques ou légendaires. Il participe de la vie elle-même, il en double les aspects les plus familiers, il siège auprès des personnages. Dans les tableaux d'Eugène Carrière, notre âme apprend à discerner la *réalité seconde,* sans déformation pour renforcer le sentiment, avec un dessin merveilleux de justesse et de *réalité première* rassurant les plus rebelles. Là est justement l'exceptionnel attrait de ce peintre. Psychologue par l'étude approfondie des constructions du visage, il peint le mystère inhérent à chaque individu *par-dessus* son épiderme.

Voyons par exemple quelque effigie de contemporain. Elle n'est pas représentée, elle est *évoquée,* suscitée magnétiquement du fond de l'ombre considérée comme une substance de pensée. L'homme est là, figé comme dans une nébuleuse où son apparence matérielle et périssable s'est coagulée suffisamment pour que nous la reconnaissions. Mais son âme impérissable emplit la toile. Elle a été si fortement appelée, aspirée, *sue* par le regard profond du peintre contemplateur, qu'on dirait qu'elle nous a permis de voir son corps par surcroît et à travers elle, mais avant tout elle s'offre à nos yeux en demandant à être comprise. Voici Gustave

Geffroy par exemple, ou Gabriel Séailles avec sa petite fille penchée sur ses genoux en un mouvement exquisement spontané. Nous les reconnaissons, et cependant nous ne les avions jamais vus ainsi. Ils sont transfigurés, nous les comprenons tout à coup, leurs visages, délivrés de tout détail superflu, réduits à de grands plans, à des lumières simples, nous apparaissent emplis de l'expression de la pensée active, de la rêverie haute, plus véridiques que nous ne les vîmes dans la rue. Carrière les a allégés de tout le quotidien d'eux-mêmes. Le portrait du sculpteur Devillez outrepasse l'effigie de cet excellent artiste. C'est le poème de la cessation du travail, à l'heure où les ombres du soir descendent dans l'atelier. L'homme, inquiet et délicat, se dresse auprès de la selle où le groupe s'ébauche. Il vient de s'en détourner, faute de clarté, et il reste hésitant, l'outil au doigt, vibrant encore de la fièvre du travail, les yeux pleins de songes, laissant redescendre en lui, lentement, le tumulte intérieur qui l'avait soulevé tout le jour. Son grand épagneul blanc frôle doucement sa jambe. Au fond, peinte avec une maîtrise absolue, estompée dans les lueurs voilées, une femme nue se rhabille — on va rentrer dans la vie, l'atelier va sombrer dans les ténèbres, les fantômes ébauchés resteront seuls sur les socles. C'est toute la poésie de cette minute

où finit l'effort qui chante à demi-voix, poignante et douce, dans ce portrait d'artiste.

Nous garderons un souvenir essentiel du martyre souriant d'Alphonse Daudet tant que durera la toile où Carrière l'a peint allongé, sa fille assise, auprès de lui. Verlaine revivra tout entier, dans l'étude magistrale que reproduit l'édition Charpentier. Le portrait de Dolent est une merveille de compréhension, avec son fond d'intérieur modeste, de cadres éteints, de meubles discrets et vieillis, où se joue la plus adorable symphonie de demi-jours. Des gris perle, quelques notes de nacre et de rose pâle, quelques accents mordorés, des vibrations analogues aux veines du marbre cipolin, c'en est assez pour suppléer victorieusement la débauche de tonalités de tant de peintres, par la justesse étonnante des valeurs, par le prestige d'une exécution légère, lavée à l'essence par-dessus de solides préparations, grâce aussi à une science profonde des passages de tons, que M. Carrière pousse à l'absolu. Là il se révèle purement musicien par le sens de la fusion des tonalités. Les plans ne se juxtaposent pas, ils s'influencent tous relativement à une dominante. Ce sont des développements fugués, des *harmonies,* comme les appelait franchement Whistler, qui dans ses portraits si différents de style, se rapproche beaucoup de

M. Carrière par les mêmes qualités de synthèse. Le dessin n'est plus que le jeu de la lumière sur les plans. C'est la lumière qui crée le dessin, le tableau entier n'est que le développement symphonique de la lumière. C'est là que M. Eugène Carrière rejoint tout à fait les nouvelles idées de M. Auguste Rodin. Ces deux profondes âmes fraternisent depuis longtemps. Toutes deux sont contemplatives, lentes à élaborer, intenses et subtiles, ennemies de l'éclat inutile, passionnées silencieusement. Leur art est hautement spiritualiste, celui de M. Rodin plus sensuel, celui de M. Carrière plus tendre et plus lassé, moins nerveux, moins abrupt, mais des affinités curieuses les rapprochent de plus en plus. M. Rodin cherche constamment à créer sur le marbre lui-même, à fleur de pierre, une douceur nouvelle, un glissement moite de l'atmosphère jusqu'ici inconnu à la crudité de la matière sculptée, et il obtient cette impression par la fusion légère et insaisissable des plans, par des décroissances et des courbures subtiles dans le modelé ; il cherche, dans un buste, de grands plans de clarté, des trous d'ombre vigoureuse, quelques saillies capitales, équivalant aux lumières de M. Carrière, puis il restreint les détails et les efface dans des demi-jours, de façon que ses têtes créent leur propre *ombre de pensée,* si je puis faire

saisir au lecteur cette expression que j'écris, déçu de n'en trouver une meilleure. Les récents bustes des femmes de Rodin, ce sont des Carrière. Ils ont le même charme mystérieux et voilé ; une lueur trouble frémit sur leurs contours, au lieu de la clarté crue et sèche des bustes ordinaires.

Les deux grands artistes se sont mutuellement influencés, et ils commencent à influencer l'époque. Ils mettent dans l'art moderne une qualité psychique exceptionnelle, ils font de la peinture et de la statuaire des arts d'expression psychologique, ils rendent le mystère traduisible par les arts de précision plastique, et donnent de la réalité des impressions spiritualistes. Ils sont les deux grands poètes de la réalité seconde, et ils enseignent que les formes sont, non point les antithèses des idées ou tout au moins leurs moules et leurs contenants, mais des *aspects* des idées, engendrés par elles, des transitions du monde sensible au monde subjectif. Par eux, les arts plastiques ne sont plus les descriptions du monde sensible ; mais ils apprennent à nos yeux, contentés d'une vision élémentaire et croyant à chaque objet en soi, que nul objet n'existe en soi, mais est le signe du passage d'une idée à l'autre. Les statues, les hauts-reliefs de Rodin font penser aux dolmens, aux architectures naturelles, aux rochers, aux formes des élé-

ments ; les figures de Carrière entraînent avec elles, dans le magnétisme de leur pénombre, toutes les lueurs qui sont les phosphorescences de l'âme dans le reflux indéfini de la pensée universelle. Il est presque miraculeux d'arriver à cela avec de la terre ou des pâtes colorées, c'est l'alchimie elle-même du spiritualisme. L'art de Rodin et de Carrière opère ce que Nietzsche appelle « la transmutation de toutes les valeurs ». Il établit la prédominance de sensations, de presciences et d'idées abstraites dans la technique elle-même des arts choisis pour exprimer ce qui est concret.

Il y a donc dans la façon dont M. Eugène Carrière interprète une tête d'enfant, une nature morte, ou même un paysage (il en a peint quelques-uns qui sont étranges), une opération psychologique très définie. Il accumule, par l'observation, autour des aspects matériels de l'objet ou de l'être, toutes les qualités de mystère, toutes les analogies, toutes les réversibilités que l'âme de cet objet ou de cet être peut comporter, et il les signifie alentour par une lumière et une ombre spéciales. Il part du simple pour arriver à l'extrême subtilité. Il dégage ce que les Swedenborgiens appellent « le mental » de tout objet et de tout être. Peintre admirable par la sûreté de dessin et de style, il est musicien par ses procédés de tonalités continues,

et il est psychologue par sa prodigieuse faculté de rendre tangible le mystère individuel de chacun, c'est-à-dire (si le mot de mystère semble obscur au lecteur), les relativités de l'être corporel à son âme invisible et durable, aux lois vitales, aux courants magnétiques qui enveloppent les êtres pensants. Ces relativités, le corps humain en est l'intermédiaire. Sur lui, M. Eugène Carrière peint les éléments abstraits dont il est le véhicule momentané. J'entends bien que tout peintre ne saurait manquer de faire plus ou moins une opération de ce genre en peignant un regard. Mais personne ne l'a faite aussi volontairement que M. Carrière, et tandis que tous les peintres croient à une réalité en soi, devant être exprimée d'abord dans sa vérité d'os et de muscles, l'autre venant par surcroît — c'est à la réalité seconde que M. Carrière s'attache avant tout, c'est à elle qu'il contraint la vérité apparentielle de la peinture.

Cette conception de l'artiste apparaît tout à fait claire dans ses compositions décoratives ou allégoriques. Le *Théâtre populaire, Paris* (pour l'Hôtel de Ville), la si noble affiche de l'*Aurore*. Là, règne une atmosphère absolument « morale ». Les figures sont de grandes silhouettes réduites à un geste essentiel : là encore, se découvre une parenté significative avec l'art de Rodin. Peintes ou sculp-

tées, les figures vivent dans les mêmes ombres et les mêmes lumières, hors de notre vie, hors de la réalité admise, dans une vie et une réalité supérieures. La femme en deuil qui se passe la main sur les yeux et se lève d'un lent mouvement de pitié souffrante dans les pâleurs du petit jour en symbolisant l'*Aurore,* c'est la femme du peuple idéalisée par Carrière, délivrée des médiocrités de la rue faubourienne, précisée dans son vieux génie libertaire. Les hommes et les femmes cramponnés en grappes aux piliers de la salle de théâtre, levés pour mieux voir et crispés dans l'anxiété du dénouement, penchés en valeurs sombres sur le vide hémicycle lumineux, ce sont des cariatides modernes. Deux femmes pensives devant la crépusculaire vision de Paris du haut de Belleville, ce sont des créatures de rêve, agrandies, réelles et symboliques pourtant. Là, la volonté de l'artiste fait grand, démesuré, presque hors nature, l'être humain chargé d'idées et d'émotions générales qui dépassent son propre destin. C'est un être représentatif. Carrière lui prête des expressions profondément volontaires, le masque de l'énergie douloureuse, des yeux caves où brûle dans l'ombre un regard allumé comme une lampe votive devant l'autel de l'inconnu. Le style se dégage, non d'une attitude exceptionnelle de la créature, mais au contraire d'une

de ses attitudes les plus humbles, érigée en exemple. Toutes les femmes de Carrière expriment la maternité morale ou matérielle, elles regardent la vie comme elles regarderaient un enfant, et dans leur enfant, c'est une pensée qu'elles contemplent.

Né grand peintre, Carrière a su, en le restant, devenir autre chose. Profondément attaché à la réalité des aspects, il est devenu graduellement un visionnaire ou plutôt cette disposition de l'âme, native, n'est devenue visible à la surface de son œuvre qu'après une longue sous-jacence dans la conscience. Cette modification, beaucoup d'artistes l'ont éprouvée, certains volontairement, d'autres à leur insu. On commence par contempler le réel, et de l'intensité même de cette contemplation résulte la perception de la réalité seconde — la vraie. Le rayon X est un peu le symbole grossier de cette pénétration spirituelle. Mais ce qui caractérise singulièrement Carrière, c'est le mode de sa transition. En général, l'artiste lassé du réel et éprouvant le besoin d'autre chose ne manque pas d'opposer au *réel* la notion symétrique de l'*idéal,* rapport d'ailleurs faux, mais qui se présente facilement, et il est vite enclin à chercher la réalité seconde dans l'abstraction, peinture symboliste, décoration, allégorie, hiératisme. Or, il a suffi à

Carrière de ses premiers sujets pour augmenter graduellement ses complexités et pour s'élever de l'étude à l'interprétation et du réalisme à la mysticité par une opération lente et infiniment patiente de son intelligence taciturne. Il a transposé son âme en gardant les mêmes thèmes et des harmonies pareilles. Il n'a cherché à exprimer aucun sujet philosophique ou légendaire, sauf, exceptionnellement, un Christ. Et tandis que la crise de l'idéalité emporte tous les artistes vers le désir de l'expression abstraite, il s'est attaché plus fortement aux infinités les plus humbles, il a renouvelé ses forces en touchant la terre avec plus d'amour. Et à cet amour, à cette énergie, les intimités ont répondu en montrant que derrière leurs apparences il y a des significations secrètes, superposées, infinies.

Carrière en est ainsi venu à peindre des pensées. Au lieu de faire deviner les pensées sous les formes, il est arrivé à faire deviner les formes sous les pensées. Faire deviner : l'homme ne peut davantage. Il y a deux façons, pour l'esprit, de s'évader des apparences : il peut planer sur les formes, les simplifier, les synthétiser selon une géométrie personnelle : c'est l'art symboliste prémédité, qui va du hiératisme des Primitifs aux visions amorphes de Blake ou de Redon, à l'intraduisible, à l'obscur,

à l'autodestruction par excès de complexité. Il y a la seconde évasion, qui est de pénétrer les apparences et les formes, de descendre en elles, de s'enfoncer dans leurs méandres, et, à force de contemplation, de les dissoudre en les comparant les unes aux autres, de les ramener à quelques lois générales, à quelques archétypes. C'est aussi un symbolisme. C'est celui d'Hokusaï, l'exact par excellence qui, à la fin de sa vie, découvrit l'identité des formes de la faune, de la flore et du minéral avec le génie d'un Cuvier, et se déclara « le vieillard fou de dessin ». Notre âme occidentale traduira : « Visionnaire par l'extrême pénétration du réel. »

Il y a entre l'esprit d'Eugène Carrière et celui de Stéphane Mallarmé des affinités qui m'ont toujours intéressé et que je n'ai jamais vu dire. Mallarmé a été l'homme qui a peut-être compris avec le plus saisissant génie l'*interpénétration* des formes visibles de la pensée — et c'est peut-être le dernier secret de l'art que cette compréhension. On cherche la fusion des arts, par exemple dans les représentations wagnériennes : théoriquement elle y est, et cependant nous sommes choqués. Pourtant les artistes réellement valeureux sentent bien qu'il y a une fusion logique des arts, c'est-à-dire une unification ou tout au moins un parallélisme

des rythmes (1). D'où vient l'erreur? De ce qu'on s'acharne à faire dans le domaine visuel ou auditif ce qui ne peut être fait que dans la conscience, à rendre visible et tangible une opération de synthèse qui doit rester individuelle et abstraite. Il existe entre toutes les formes de la sensibilité et de la pensée qui en résulte non pas un accolement extérieur, mais une *interpénétration* psychologique. Et lorsqu'un homme a compris cette mystérieuse faculté naturelle, il atteint à un degré d'art supérieur, où il n'y a plus précisément ni mots, ni couleurs, ni sons, ni plans, mais, sous ces pseudonymes, des notions interchangeables. L'art est l'ensemble de ces notions interchangeables, et selon qu'une ou l'autre apparaît, il y a peinture, poésie, sculpture, comme il y a dans un phare des feux verts, blancs ou rouges relativement à une clarté centrale et permanente. Mallarmé eut à un degré merveilleux la connaissance de ces rapports de la pensée à l'expression plastique. Ce qu'Eugène Carrière manifeste dans son œuvre est cette connaissance elle-même, et, chez un peintre, c'est très rare. Pour avoir cette connaissance, il faut qu'un peintre, placé par son moyen d'expression même

(1) Voir l'étude sur la Fusion des Arts à la fin du présent volume.

en face du monde apparentiel où tout est défini par l'œil et où rien ne paraît interchangeable, s'élève pour ainsi dire au-dessus de la peinture à force de méditation.

Carrière l'a fait, en regardant quelques visages adultes et les têtes de ses enfants. Et par la vertu de son regard il a retrouvé sur ces exemples de la réalité une foule de notions qui semblaient propres à la poésie ou à la musique, et qui y font penser devant ses toiles. Ainsi la poésie de Mallarmé participe de tous les arts et ne dépend d'aucun : il y a interpénétration, il n'y a ni confusion, ni imitation, ni mélange. C'est bien de la poésie. « J'aime beaucoup mon moyen, qui est la peinture », dit pensivement Carrière. Il n'en voudrait pas changer, et cependant il est poète et musicien, il sait les rythmes, les mesures, les assonances, il symphonise. Mais il ne voudrait pas ne plus être peintre : d'autres, à son degré intellectuel, diraient que ce métier représentatif les gêne : il n'en est pas gêné, mais il n'en est pas idolâtre. Il s'en sert.

De tels hommes sont caractérisés par la lenteur précautionneuse. On imagine vite, on découvre sans hâte. Mallarmé a peu produit, et par scrupule il détruisit presque tout. Rodin et Carrière sont des circonspects et des tacites.

Un des traits de Carrière qui serviront le mieux

à éclairer l'opinion que j'en présente est celui-ci : L'homme, personnellement, est lent, parle peu, d'une voix sourde et embarrassée. Peu à peu, s'il parle avec confiance, il trouve des expressions de grand écrivain. J'ai fait chez Rodin la remarque pareille : on dirait que leur pensée vient du fond de la terre, on l'entend bruire comme une source chaude, avant de la voir. Ce sont deux hommes à visage fruste, donnant l'impression d'êtres élémentaux, très étrangers à la civilisation actuelle, rudes, sagaces et très fins. Carrière écrit. Cela lui arrive de loin en loin : quelques phrases à peine. Or, l'extraordinaire, c'est la qualité de beauté de ces phrases. Non seulement elles sont belles par la pensée synthétique, la valeur morale, la judicieuse netteté, mais encore elles sont belles littérairement, d'une beauté de maîtrise en prose. Écrites avec les termes et la syntaxe les plus simples, elles sont musicales, prenantes, fortes, et si bien faites qu'on ne saurait en déplacer une syllabe. J'en ai montré à des écrivains, et l'un d'eux m'a dit : « Je dirais que ce que vous me citez est de Flaubert, s'il n'y avait là une vibration de l'âme que Flaubert n'a jamais révélée. » Je copie par exemple ceci de la petite préface que Carrière fit au catalogue d'une exposition de ses œuvres chez Boussod, en 1896 :

« Je vois les autres hommes en moi et je me

retrouve en eux, ce qui me passionne leur est cher. L'amour des formes extérieures de la nature est le moyen de compréhension que la nature m'impose. Je ne sais pas si la réalité se soustrait à l'esprit, un geste étant une volonté visible : je les ai toujours sentis unis. L'émouvante surprise de la nature aux yeux qui s'ouvrent sous l'empire d'une pensée enfin voyante, l'instant et le passé confondus dans nos souvenirs et notre présence... tout cela est ma joie et mon inquiétude. Sa mystérieuse logique s'impose à mon esprit, une sensation résume tant de forces concentrées ! *Les formes qui ne sont pas par elles-mêmes, mais par leurs multiples rapports, tout, dans un lointain recul, nous rejoint par de subtils passages* : tout est une confidence qui répond à mes aveux... »

Il y a une magie, la magie de Mallarmé, dans cette définition que j'ai soulignée. Mais voyons encore cette petite préface au catalogue de l'exposition Rodin (1900), qu'il faut transcrire entière :

« L'art de Rodin sort de la terre et y retourne, semblable aux blocs géants, rochers ou dolmens, qui affirment les solitudes, et dans l'héroïque grandissement desquels l'homme s'est reconnu.

« La transmission de la pensée par l'art, comme la transmission de la vie, est œuvre de passion et d'amour.

« La passion, dont Rodin est le serviteur obéissant, lui fait découvrir les lois qui servent à l'exprimer, c'est elle qui lui donne le sens des volumes et des proportions, le choix de la saillie expressive.

« Ainsi la terre projette au dehors ses formes apparentes, images, statues, qui nous pénètrent du sens de sa vie intérieure.

« Ce sont ces formes terrestres qui furent les initiatrices véritables de Rodin. Ce sont elles qui l'ont libéré des traditions d'école, c'est en elles qu'il a retrouvé son être et l'instinct créateur des hommes dont l'humanité se réclame.

« Les arbres, les plantes lui ont révélé leur analogie avec ces belles jeunes femmes aux jambes lisses montant en frêles colonnes, au torse mouvant où se gonfle le sein sur lequel lourdement s'appuie la tête dans l'accompagnement d'un cou souple et fort, ainsi un beau fruit de sève pressé contraint sa branche.

« Le front massif ombre les yeux et la joue doucement amène la lèvre à l'amoureuse demande.

« Les formes se cherchent et se rejoignent dans de voluptueux désirs de violence et de résignation, révoltées et obéissantes aux lois auxquelles rien ne se dérobe ; partout triomphe une logique consciente.

« L'esprit généralisateur de Rodin lui a imposé la solitude. Il n'a pu collaborer à la cathédrale absente ; mais son désir d'humanité le relie aux formes extérieures de la nature. »

On a beaucoup écrit sur Rodin : ayant moi-même contribué à plusieurs reprises à grossir le fatras, je puis bien dire qu'il n'y a pas un critique d'art capable, en ce temps, d'une telle page. Elle serait l'honneur d'une vie de critique : Rodin, âme et œuvre, est là tout entier, révélé avec une noblesse, une concision, une propriété d'expression incomparables. Cependant les mots sont apparemment les premiers venus ; d'où vient donc la beauté plastique de telles paroles ? Du magnétisme intérieur de la pensée concentrée, du sens de l'interpénétration de tous les arts. Et comme chaque fois qu'on atteint à cette suprême maîtrise, de ce fait seul, alors qu'on parle même d'autrui, on se révèle soi-même, ces quelques lignes nous disent aussi l'essentiel de Carrière et de son âme.

Plus Carrière a travaillé, et plus les formes se sont, à ses yeux, interchangées avec d'autres formes qui en paraissaient dissemblables. S'il eût étudié successivement de nombreuses formes, il eût cru à la réalité distincte de chacune : en étudiant toujours les mêmes, il s'est aperçu qu'elles en évoquaient d'autres, et ainsi, plus il semblait

apprendre toujours les mêmes, plus il les dissolvait par l'analyse, et plus il les rendait, de matérielles, idéologiques. Il découvrait par degrés qu'aucune forme n'est en soi, mais n'existe que par réciprocité à d'autres. C'est ce que pensent le géomètre et le métaphysicien. Carrière est arrivé ainsi à l'état d'âme d'un *visionnaire du vrai,* n'ayant aucun besoin de symboles et d'allégories, mais les découvrant dans un geste de la vie habituelle, et ne pensant, ne sentant presque que dans une forme synthétique. Cela l'a conduit à simplifier la peinture, à chercher avant tout les plans, les volumes, à supprimer les jeux charmants de la couleur, qui sont au dessin ce que la réalité apparentielle est à la réalité absolue, à exprimer certains aspects non par eux-mêmes, mais par le contraste de deux autres.

Il a fallu à Eugène Carrière une incroyable faculté de repliement sur soi-même, un insouci originel de l'époque, une volonté lente et intangible, pour atteindre à un tel degré psychologique. Des morceaux comme l'*Enfant au chien*, qui vient de Velasquez, comme le portrait du sculpteur Devillez, de Daudet, de Séailles, marquent le début et l'épanouissement d'un magistral peintre de morceaux. Mais le Carrière actuel est autre chose. Il pressent l'inexploré. Il a du dessin une idée spé-

ciale. Évidemment, ce n'est plus à ses yeux la délimitation de ce qui est visible : c'est l'expression des relations entre les formes, non seulement d'un objet unique, mais d'un objet et d'un autre. L'étude des sciences naturelles nous montre que la nature reproduit indéfiniment quelques formes primordiales dont le nombre est assez restreint : de même que le langage résulte des combinaisons infinies de vingt-quatre lettres et la musique de celles de sept notes, la nature nous donne la preuve de l'inutilité de nombreuses formes, et il lui suffit qu'elles soient interchangeables pour qu'une nervure de feuille ne soit pas un corail, ni un système artériel, ni une veine de rocher, malgré leur similitude graphique. Le dessin est donc peut-être, si l'on dépasse le vulgaire point de vue de la reproduction linéaire de ce que chacun voit d'abord, la science expressive des rapports de ces formes interchangeables. Récemment, Carrière, s'improvisant conférencier, conduisait au Muséum, dans les salles d'ostéologie préhistorique, ses auditeurs : je pense que c'était avant tout avec la préoccupation de leur faire constater cette genèse et cette parité des formes que l'étude vétilleuse de l'anatomie, à l'École, ne laisse pas plus soupçonner à l'artiste qu'elle n'enseigne à l'étudiant en médecine les secrets de la vie.

Le cas d'Eugène Carrière est, dans notre temps, absolument spécial. On voit bien qu'il est issu de Velasquez et de Rembrandt, qu'il s'apparente un peu à Prudhon et davantage à Ricard : mais ces remarques faciles ne signifient pas grand'chose. Voici un homme qui, dans une époque d'impressionnisme, de primesaut, de brillante improvisation, s'est voulu grave, assourdi, patient, fermé, condensant une silencieuse et intense énergie psychologique. Il avait tout pour être ignoré à jamais, comme Ricard, et de ces deux hommes la force mystérieuse a attiré vers eux quelques fidèles, peu à peu devenus foule, comme la montagne d'aimant dont parle la légende, qui attirait les clous des vaisseaux la côtoyant. On a d'abord rendu justice à la science picturale de Carrière, magistralement sûr de ses valeurs, de ses plans ; puis on a rendu justice à son sentiment attendri des maternités, à la distinction mystérieusement intellectuelle de ses effigies modernes ; puis on l'a loué d'aimer et d'exprimer l'âme de la femme du peuple et de donner l'exemple d'un grand artiste réputé ne dédaignant pas le socialisme, préférant les faubourgs ouvriers aux salons ; mais après le portraitiste divinateur, après le père et le peintre émus qui ont su créer des « scènes d'enfants » non prévues par Schumann, après le pensif libertaire qui,

dans cette affiche troublante de l'*Aurore* où une femme se passe la main sur les yeux, peignit à la fois l'allégorie de son rêve social et de son rêve artistique, après tous ces Carrière définissables et connus, un autre Carrière se lève, et celui-là est un halluciné, un voyant, un inclassable ; celui-là ose oublier ce qu'il a appris, aller plus loin, deviner, pressentir, frémir, et emmener avec lui tout le vraisemblable des notions esthétiques dans un inconnu périlleux.

Il y a peu de temps qu'on commence à comprendre qu'Eugène Carrière est un homme inclassable. On voyait bien qu'il n'avait été influencé par aucun mouvement moderne, et que ce grand peintre ne cherchait pas que la peinture, mais on hésitait. A présent, il faut bien dire qu'Eugène Carrière est le plus isolé des artistes : c'est une force de la pensée, c'est un intellectuel supérieur, c'est un homme que la nature a doté du sens de l'interpénétration psychologique, un poète et un voyant. Que ce dernier mot, souvent prononcé au cours des réflexions présentes, ne donne pas le change : on a vite fait, en entendant *voyant*, de comprendre *occultiste*, et cela a été déjà dit devant ces récentes toiles de Carrière où l'inexprimable apparaît, où la réalité seconde subsiste seule. Carrière n'est pas hanté d'occultisme. Il me disait un

jour : « Je ne m'y suis guère intéressé. On m'en a parlé, j'ai mal compris : ou alors c'est une banalité, car je vois le mystérieux partout. Le mystérieux et le simple me semblent identiques. Une science qui quitte la vie habituelle pour aller chercher le mystère ? Mais je m'apparais à moi-même ce mystère à chaque minute de ma vie... Tout dessin dessine un mystère. » C'est dans la contemplation ingénue, sincère, patiente, de ce qui semble immédiatement connaissable, que ce singulier génie a vu se refléter l'univers : ainsi la monade leibnitzienne, à qui l'envisage, résume le système mondial. Ses écrits, son dessin, la qualité de ses ombres translucides, irréelles, lueurs ressemblant plutôt à la phosphorescence de la pensée qu'aux effets du crépuscule, tout cela se révèle en Eugène Carrière le métaphysicien né. Il est, sciemment ou non, d'accord avec tous les hommes exceptionnels pour qui le monde apparentiel n'a pas été autre chose, selon la belle expression de Mallarmé, que « l'opacité de nos spectres futurs », et qui ont eu la faculté de comprendre que tout est signes de signes.

Carrière a peint des chefs-d'œuvre. Mais ce qui nous retiendra le plus — et ce qui nous le fera le plus aimer — sera sans doute, dans une époque grisée du soleil de la joyeuse vitalité impression-

niste, et vibrante encore du romantisme, ce fait d'un peintre restituant, d'un seul coup et de lui seul, à son art, une *intériorité* qui semblait perdue sans retour.

Personne ne nous donnera mieux la sensation des grandes ondes magnétiques qui circulent comme un grand fleuve invisible autour du moindre être vivant et vont s'harmoniser dans l'infini. Toute créature pensante est comme une pierre jetée dans un lac. Elle s'enfonce dans le néant en créant autour d'elle des cercles immensément élargis. Aux yeux admirables des enfants peints par Carrière nous voyons le reflet de ces ondes mystérieuses. Une vie moins apparentielle que la vie les anime. Lorsqu'aux Salons nous sommes tout à coup arrêtés par de telles œuvres, nous apercevons d'abord des abîmes d'ombre où frissonnent quelques lueurs nacrées ou dorées, mais aussitôt nous pressentons que là s'élabore une vie spéciale et puissante, et qu'auprès de tant de figures peintes avec une vérité qui les mêle aux spectateurs nous allons apprendre sur l'éternel de nous-mêmes quelque chose de nouveau. Le mur s'ouvre, l'isolement se crée, nous sommes transportés ailleurs, un auguste silence nous saisit, la contemplation nous absorbe, et c'est vraiment l'alchimie du rêve transfigurant le réel : nous sommes placés par

Eugène Carrière dans le plan moral d'un envisagement *poétique,* c'est-à-dire puissant et créateur, de l'existence.

UN EXEMPLE DE FUSION DES ARTS

SADA YACCO ET LOÏE FULLER (1)

Prestige avec l'automne évanoui, dissous, par toutes ses tentes blanches repliées — ou ses stucs qui en imitent le charme artificiel — l'Exposition s'efface, laissant, parmi la cendre et les débris de son immense fatras, quelques souvenirs d'art exquis, destinés à être foulés sous nos pieds avec le sol rendu aux promenades.

Les poètes se souviendront de telles visions éparses, or du soleil sur l'étagement des pagodes au Trocadéro, *baile* des Andalouses, souplesses compréhensives de Gracia Vargas dessinant, de toute la sûre expressivité de son corps, le paysage coquet et cruel de l'âme féminine, hiératismes cambodgiens ou laques des pavillons de Chine.

(1) A l'Exposition de 1900. Mais il eût fallu une seconde étude pour dire leur admirable réapparition à l'Athénée en octobre 1901, les nouveaux prestiges de miss Fuller et la sublime réunion de Sada Yacco et de Kawakami dans *Kesa*.

Notre dessein aura été de retenir ici, entre autres, un lieu singulier où se concentre, dans le rendez-vous des races et des styles, la plus intense et la plus aiguë des constatations esthétiques. Là s'avère le contraste le plus audacieux, le plus improbable, des conceptions d'art, sans que pourtant rien d'inharmonieux intervienne. Je veux parler du théâtre Loïe Fuller, où se juxtaposent, en trente minutes de spectacle, l'art du réalisme extrême, l'art traditionnel des vieilles civilisations orientales exténuées de science, et l'art occidental extrême, vivifié d'un idéalisme absolu.

Par deux rêves contradictoires, fusionnés et réconciliés dans une égale génialité, la vie en ce lieu dévoile une de ses significations symboliques et supérieures.

Au bout d'une rue noire, triste de boniments criés par intervalles aux tréteaux de quelques petites scènes foraines, vide de toute la fatigue de la modernité que la drôlerie énerve et ne sait plus égayer, se dresse le petit théâtre étrange. Il est de stuc blanc, et imite un immense voile aux plis de plâtre, figé dans ses volutes au moment même où son vol va retomber. Au faîte rit une rangée de masques. Et sur toute la surface blafarde se joue, le soir, un changeant poème de couleurs créé par des verres tamisant l'électricité. Au fronton, une

statue de Loïe Fuller éploie des ailes d'étoffe surprises par le caprice savant du sculpteur Pierre Roche dans l'agitation de la danse, et sur ces ailes, éclairées d'en bas, les mêmes verres colorés font déjà frémir un arc-en-ciel de clartés chatoyantes, présage du spectacle intérieur. Sombre, la salle se tend avec goût de velours profonds où s'illuminent des vitraux de tons violemment verts et bleu-paon. Des pastels touchés d'un reflet de lampes invisibles semblent s'animer sur les murs.

Le rideau se lève, au tintement d'un timbre oriental, sur une pièce au sujet puéril, dont les acteurs feront eux-mêmes tout le drame : la jalousie d'une courtisane amoureuse empêchant, au premier tableau, la querelle d'un rival avec l'amant, poursuivant, au second tableau, le chevalier aimé et infidèle dans une pagode où il cacha une fiancée, séduisant les bonzes gardiens par une danse profane, puis découvrant la tremblante jeune fille et mourant de fureur après une scène de frénésie où elle traîne comme une ceinture vivante les bonzes à elle cramponnés. Ce sujet suffit à la constatation foudroyante, riche d'angoissante beauté, d'un des aspects définitifs de la vérité synthétique au théâtre (1).

(1) La pièce ici étudiée est *La Geisha et le Chevalier*.

Des éclairages d'or fauve ou de bleu froid alternent la pénombre violette des feux voilés. Sur le décor d'arbres en fleurs semés de lanternes, ou de vieilles murailles historiées enfermant le lieu saint du second acte, dès le rideau levé se compose une admirable estampe japonaise. Hiroshighé, Hokusaï, Outamaro revivent et se révèlent véridiques. Nous pensions décoratif, stylisé, irréel, leur dessin de femmes aux attitudes contournées, à la face inerte, rêveuse ou mièvre, aux mains enfantines. Elles sont devant nous. Aussitôt que Sada Yacco entre en scène, elle est, de toute elle-même, une leçon de vérité, un hommage rendu à la vision subtile et profonde de ces grands maîtres. Souriante et langoureuse, mal assurée et gauche délicieusement sur ses hauts patins de laque rouge, elle s'érige, glacée dans l'or alourdi de ses broderies, et lève un pâle visage aux longs yeux, à l'imperceptible bouche, un visage de nacre où l'expression humaine ne dérange aucune ligne hormis un discret frémissement des lèvres, d'où s'envole en phrases brèves le chantant ou dental dialecte de son pays. Autour d'elle se groupent avec une perfection simple, où chaque geste est étudié selon une double harmonie — relative au personnage lui-même puis à l'ensemble du tableau — les suivantes, chevaliers ou figurants ; l'estampe évolue, édifie savamment ses

gammes de couleurs exquises, roses mêlés de jaunes, bleus d'un bel outremer semés de dessins noirs, carmins aux riches vibrations, ors éclatants au centre de la symphonie. Ainsi, dès l'entrée en scène, se montre clairement la préoccupation qui élève un tel art réaliste à la figuration noble et presque hiératiquement traditionnelle de gravures. Les bonzes se groupent au fond ; les chevaliers gardent une immobilité élégante. Comme aux kakémonos, le décoratif s'impose comme un élément adjoint à l'observation minutieuse du vrai et *étagé,* si l'on peut dire, sur elle. Et constamment cette pensée du spectacle, de la vision d'art, se coordonne à l'action racontée et mimée. Tandis qu'au premier plan les protagonistes s'agitent avec une frénétique vitalité, toujours les costumes, les attitudes et les expressions des acteurs témoins de l'action se relient au décor, dont la tonalité ardente est le fond dominant toute la scène ; et ce qu'on ne peut s'empêcher de comprendre dans une évidence absolue, c'est ce mélange, propre à l'art japonais, d'expressif et de décoratif, mélange inconcevable à nos cerveaux européens, et qui est tout naturel pour les artistes d'Extrême-Orient. Ainsi qu'en leurs estampes le plus minutieux dessin d'animal ou de tige fleurie s'allie à un fond nul ou entièrement artificiel, ainsi leur mise en scène, compo-

7

sée avec un souci qui défie nos plus experts « metteurs au point » du Théâtre-Libre, garde pourtant la préoccupation d'une vision d'art généralisée.

Entre le *vrai* abstrait et le *réel* concret, il y a un monde. On ne peut mieux comprendre qu'ici la différence, par la vue de ce vrai qui s'allie si aisément à la beauté décorative, alors que trop souvent, sur nos scènes européennes, à l'exception du Théâtre-Antoine, notre réel se traîne tout de suite dans l'imitation plate bannissant toute émotion lyrique, toute intervention du rêve personnel au spectateur : et en cela cette petite troupe nous donne un profond enseignement scénique. Par la concentration même de son drame bref, elle rejoint la conception d'Edgar Poe, qui a si admirablement expliqué qu'un art de paroxysme devait, pour agir, être d'une durée très restreinte, où le décor remplacerait presque tous les développements du dialogue alourdissant nos pièces par l'explication de ce qui se passe.

Étudié scrupuleusement sur nature, le jeu de chacun des acteurs représente une somme incroyable d'observations de détail ; ce réalisme ne parle pas à l'âme, mais contente absolument l'intelligence. Il n'y a là ni spontanéité, ni libre improvisation, ni fantaisie individuelle, mais une science profonde, une « exécution » réalisée avec une per-

fection déconcertante. Et malgré tout, la sauvagerie des masques, la nervosité des corps souples fait trouver nécessaire cette réglementation préalable des plus infimes attitudes. Livrés à leur inspiration, de tels organismes se déchaîneraient avec une insoutenable violence. Une règle leur est indispensable. La danse des bonzes, par exemple, dégénérerait en fureur barbare. Contenue à ce point, elle se révèle admirablement psychologique. Une tragi-comédie d'hypocrisie, de parodie grossière, de ribote de faux dévots sûrs de l'impunité, s'y développe avec l'animation progressive due à la profane présence de la courtisane. Ces faces cauteleuses s'illuminent d'une effronterie à la fois grotesque et glaçante, très fortement satirique. La gradation de la colère qui, après mainte formule de politesse, met aux prises les deux chevaliers rivaux, est un chef-d'œuvre, et le froid éclair bleuâtre des lames heurtées avec des étincelles au-dessus des têtes miroite parmi les fastueuses traînes d'or de la courtisane éperdue avec une lugubre beauté. Mais il faut en revenir au jeu de Sada Yacco elle-même.

C'est une femme de haute qualité tragique, qui pousse à la définitive perfection l'art de composition qui inspire tout le théâtre. Mais elle dépasse ce réalisme. Elle sait varier et inventer.

Elle varie à chaque représentation, sous une leçon absolument sue, par d'infinies petites audaces précautionneuses que seuls des yeux d'artistes, suivant quelques représentations, peuvent percevoir. Elle est mime, par l'unique magie du jeu du corps contrastant avec l'immobilité du masque, qui s'interdit les rides et les contractions à l'image des nôtres, mais seulement déforme des coins de bouche et avive ou éteint les prunelles avec une prodigieuse facilité. L'afféterie farouche de cette créature fébrile est extraordinaire. De la puérilité même de son dialecte, aux dentales si fréquentes, si opposé à toutes nos ressources vocales, elle tire des effets de contraste faits pour décevoir nos actrices. Sarah Bernhardt seule a su se servir, souvent à faux mais souvent avec bonheur, de ce zézaiement qu'elle empruntait à l'accentuation anglaise, et qui a des analogies curieuses avec la prononciation du Japon. Cet accent, uni à l'immobilité volontaire des jambes et des bras très sobres de gestes, à l'impassibilité de la face, contribue à créer à Sada Yacco un tragique très spécial. On l'a comparée à la Duse. Elle en a, en effet, certains caractères, la nerveuse simplicité, l'élégance, résultant d'une attitude constamment inféodée au sentiment, l'expression triste et infiniment lointaine ; mais elle est beaucoup plus stricte,

plus vive et plus limitée que la géniale italienne qui suscite autour d'elle un si considérable mystère d'âme. Sada Yacco agit en scène par de successives détentes d'effets, beaucoup plus que par une grande ligne psychologique, que la pièce d'ailleurs n'aiderait point à établir. Sa ligne suivie est décorative, ses actes scéniques sont juxtaposés, cohérents simplement par l'intelligence qui préside à leur série. Elle passe d'un petit tableau parfait à un autre. Là est sa profonde dissemblance avec nos arts européens. Elles est l'actrice par excellence de l'impression brève, insoucieuse de magnétisme prolongé.

Mais chacun de ces effets rapides est admirable. De la grâce apprêtée de sa danse dans la pagode au déchaînement de fureur hystérique qui, dans la scène finale, la jette morte dans les bras de son amant, Sada Yacco passe par presque tous les sentiments que nous pouvons attendre de la courtisane amoureuse et jalouse, avec une faculté de transformation qui confond. Ce jeu elliptique, qui résume une passion en vingt minutes et réduit à un geste ou à un regard les transitions auxquelles notre compréhension est accoutumée, révèle les aspects essentiels, ce qu'on appellerait en langage philosophique les *sommets* de la psychologie du personnage, et les rapproche avec une dextérité si

grandes que les explications intermédiaires tombent d'elles-mêmes sans que nous songions à les réclamer. Nous sommes au cœur de l'émotion en moins de temps qu'il n'en faut pour nous y préparer dans un drame européen. Nous sommes enveloppés, pris, violentés et haletants non par l'atmosphère, car un magnétisme n'aurait même pas le temps de se former, mais par la sorte d'illusion singulière que donne cette accumulation presque cinématographique de vérités extrêmement justes dans le détail, à qui la rapidité de leur présentation sert de synthèse, comme la rotation intense d'un corps finit par donner l'illusion de l'immobilité. Cette présentation, Sada Yacco y entraîne toute la troupe et toute l'action, jusqu'au moment où elle brise net cette activité fiévreuse par un petit cri d'oiseau blessé, le premier cri de l'attaque mortelle paralysant le cœur; dès lors elle devient, au centre des personnages pétrifiés de terreur, une inerte poupée aux yeux vitreux, soudain détachée même de sa haine par la certitude subite de l'inévitable mort. Tout se tait autour d'elle. Seul subsiste le bruit de son petit râle, et le tressautement de sa poitrine est le seul mouvement qui anime l'estampe tragique de la scène finale, avec le tremblement convulsif de la fiancée battue, écroulée au fond presque sous les pieds des

bonzes. Et cette immobilité brusque, donnée comme paroxysme à une pièce précipitée et fébrile, au moment où l'esthétique européenne attendrait un surcroît du drame, crée une émotion renversée et poignante, qui saisit même le spectateur à la façon du spasme cardiaque qui tue la courtisane aux cheveux hérissés. Tout l'ensemble est d'un art violent, varié, direct, sans spontanéité ni mystère, mais réalisant tout ce que peut concevoir l'intelligence scénique, avec le parfum d'une beauté féline et étrange rehaussant de génialité l'un des aspects du tragique humain.

Quelques minutes d'entr'acte replongent dans la nuit absolue de la salle l'auditeur : au néant de la scène s'efface et s'annule l'émotion, peu à peu oubliée dans l'attente d'une sensation nouvelle.

Loïe Fuller surgit du sein des ténèbres, traînant avec un geste de lassitude suprême un fardeau de flammes qui la revêt et la ploie sous sa magnificence dévorante.

Elle nous est revenue plus admirable que jamais, la noble, la sacerdotale prêtresse du feu pur. Jamais elle n'avait à ce degré de beauté réalisé le miracle de la statuaire incandescente, dressé une image aussi saisissante de l'être humain évoluant dans la majesté de sa forme volontaire, dans le vol

vertigineux et charmant des clartés saisies au piège subtil des gazes, décor indéfini créé autour de soi par la pythie qui s'en inspire et y vibre éperdue, fuyant parfois dans la terreur de l'incendie qu'elle allume et renouvelle, puis se redressant, fière dans l'holocauste, silhouette noire aux sculpturales cambrures, zébrée des stries du feu, l'épandant d'un geste concentrique, levant au milieu du flot lumineux et brûlant une face souffrante et souriante, aux yeux à demi clos et noyés de mystère ! La lumière tombe et meurt, au moment où l'on eût pensé voir tomber et mourir l'être voletant qui s'y débattait en agitant des bras désespérés. Aux ténèbres de nouveau régnantes on voit avec stupeur naître une bleuâtre forme d'oiseau nocturne errant et tâtonnant du bout de ses ailes percluses contre le mur implacable de la nuit : et peu à peu se précise et s'impose la grande créature ennuagée de lune ; elle avance, c'est, de plus en plus blafarde jusqu'à se matérialiser en un plâtre vivant, une figure telle que les rêve et les fige le génie de Rodin, c'est une statue passionnée qui rôde, ivre de l'ombre qu'elle a bue, et qui tout à coup se colore et resplendit dans un jaillissement de foudre dardé par le brasier des feux qui la convoitent, enfin brûlante et tournoyante, devenue tout entière un giroiement, ellipse, fleur, calice exceptionnel, pa-

pillon, oiseau colossal, esquisse multiple et rapide de toutes les formes des flores et des faunes aussitôt fondues qu'apparues dans la fusion effrayante de la flamme créatrice et mortelle qui s'en empare avec délire, l'idéalise et la fait s'évanouir subitement dans le suprême sursaut de la splendeur!

Ainsi Loïe Fuller se révèle, sans autre transition que quelques minutes de nuit, après le drame sanglotant, furieux et luxurieux présenté par Sada Yacco et sa troupe avec la jalouse minutie de l'art extrême-oriental. Et il est impossible à un poète et à un rêveur de ne pas saisir sur-le-champ, entre ces deux visions insolites, une analogie et une vérité symbolique qui en harmonisent le contraste. La grande artiste qui apparut au milieu de la récente modernité comme l'image géniale de l'angoisse humaine, comme la porteuse du dévorant idéal imprécis qui nous tourmente tous, elle revêt ici un sens nouveau. On dirait qu'elle accourt, toute éperdue de flammes, pour purifier la place où tant de fureurs humaines viennent d'agoniser. Après l'expression dramatique de nos passions, après le dernier spasme de l'humanité convulsée et désespérée, elle vient, sereine, et animée elle aussi d'une autre frénésie sainte, comme une messagère du ciel. Elle figure le retour par le feu aux formes primordiales de l'infini, au-dessus des pas-

sions et des cris. Elle invente la comète, le bolide, l'étoile filante du firmament tragique, implorée par nos fièvres et nos rêves après l'horreur d'une catastrophe insoutenable à nos nervosités. Est-ce là le paradoxe d'un poète ? Non, c'est bien la réalité, ou alors vraiment ce spectacle n'a aucun sens et l'âme n'a rien su comprendre. Loïe Fuller nous arrache à la vue des déchirants conflits de la vie ordinaire et nous mène aux contrées purificatrices du rêve dans le grand rythme moelleux et large de ses ailes de gaze illuminées. Elle est Iris après l'orage, elle est l'imagination et l'idéalité naissant de la fureur et de la mort.

Grande artiste, et certes plus grande encore d'oser venir après cette poignante vision, elle paraît en indiquer la conclusion suprême.

C'est que l'art, indéfinissable et absolu, est *un feu au-dessus de tous les dogmes*. Oui, ici s'impose véritablement un spectacle délivré des formes esthétiques connues, les unissant et les détruisant tout ensemble, et défiant toute qualification. Il n'y a là ni une pièce, ni un chant, une danse, mais il y a l'Art, innommé, radieux, étranger aux théories, donnant à l'âme, à l'intelligence et aux sens la jouissance qui résulte d'un lieu homogène et complet, où la vérité et le songe, l'ombre et la lumière s'unissent pour émouvoir et ravir en un

mélange admirable, logique et naturel. Ce petit théâtre nous ouvre un grand enseignement. L'art ultra-moderne de l'illusion y rejoint l'art d'interprétation profondément psychologique de la vie, et Loïe Fuller vient ajouter à l'art parfait mais limité de Sada Yacco l'idéalité que l'âme surchauffée du spectateur était prête, après celle-ci, à recevoir, et que seul, après les ressources du tragique humain, le feu sacré, l'idée pure frémissant dans la flamme, pouvait faire jaillir. Dès l'instant où Loïe Fuller surgit, elle est la fée, la déité bienfaisante qui nous emporte loin de la terre et nous donne en plein rêve la récompense de notre émotion. Sa danse prend ainsi sa signification tout entière. C'est l'essor lui-même de la poésie couvrant les crimes terrestres de son manteau de lumière, et le lent pèlerinage accompli par la fée autour de la scène qu'elle exorcise, c'est le pèlerinage de la métaphysique à travers les passions et les douleurs de l'humanité.

LE CLASSICISME ET L'ACADÉMISME

Je voudrais essayer de montrer aujourd'hui la profonde différence qu'il y a entre l'académisme et le classicisme. Cela semblera peut-être utile, parce qu'on en est venu à employer indifféremment, dans l'usage courant, deux mots qui désignent deux ordres d'idées profondément dissemblables.

L'histoire de la peinture moderne notamment est, depuis 1865 surtout, celle de la lutte ouverte entre les peintres d'école et les indépendants. L'École, ou l'Académie, passe pour être la gardienne du classicisme, qu'elle est censée défendre contre les innovations compromettantes. Si vraiment un corps constitué par un Institut officiel et des chefs d'enseignement a légitimement la charge de défendre une doctrine de beauté transmissible, son rôle est noble. Mais s'il ne protège qu'un ensemble d'erreurs et usurpe ainsi un prestige, son rôle participe à la fois de la duplicité et de l'arrogance. Si, d'autre part, des novateurs renient tout enseignement transmissible de la beauté et prétendent agir

au hasard, ils sont odieux ; mais s'ils sont à même de prouver qu'ils ne désavouent un enseignement officiel qu'au nom d'une tradition nationale qui leur semble plus juste et plus viable, ils forcent la critique et le public à examiner de près le fondement même d'une autorité qui les condamne et qu'ils désavouent. C'est ce qui arrive en ce moment, où l'antique majesté de l'École est près de sa ruine. L'académisme, cela est évident, a tout intérêt à se faire passer pour l'indispensable conservateur du classicisme, et à absorber en soi-même cette belle notion. Mais les indépendants n'ont pas moins intérêt à bien prouver qu'en attaquant l'École ils n'attaquent qu'une parodie du classicisme, et précisément au nom de celui-ci. Voilà pourquoi il peut être utile de parler de ces choses très clairement au public, de détruire un malentendu de mots et d'idées et, en somme, de définir nettement le classicisme et l'académisme, en considérant l'histoire de notre art français.

*
* *

Qu'est-ce ce donc que le classicisme, qu'y a-t-il sous ce mot ? Est-ce ce qui convient au génie d'une race, ou bien est-ce ce qui, de toute éternité, internationalement, signifie la beauté ? Il n'est pas

besoin de s'égarer dans la métaphysique et de prendre corps à corps la notion du « beau en soi » pour voir que, des deux façons d'envisager la question, la seconde est vague, la première très précise. Qu'il y ait une « beauté en soi », cela est possible dans le domaine philosophique qui, du moins dans le rationalisme, admet des notions idéales indifférentes à l'évolution ethnologique et aussi abstraitement vraies que les nombres. Mais dans le domaine de l'art appliqué, concret, une « beauté en soi » ne signifie rien. Le beau évolue selon les émotions qu'il soulève ; le beau s'alimente de son évolution même, qui détermine celle des styles et des divisions individuelles. Il n'y a pas quelque part, dans l'histoire des arts, un point culminant, une beauté définitive que l'avenir copiera sans l'égaler, sous peine, s'il s'écarte de cette copie, de tomber dans la folie ou la laideur. Beauté, laideur, sont des termes aux sens variables. Les quelques principes de vraisemblance, d'équilibre et de logique qu'on retrouve dans toutes les œuvres humaines, et qui les font perceptibles à l'humanité successive, ne sont pas du domaine esthétique ; ils sont du domaine logique, simplement. Il est évident, par exemple, que l'on ne saurait concevoir, pas plus chez les Grecs que chez Goya ou Whistler, une figure n'étant pas

divisée symétriquement, n'obéissant pas aux lois de la pesanteur, ou encore un paysage sans plans et sans éclairage. Mais il n'y a pas une beauté, il y a des beautés parallèlement légitimes et émouvantes. Et il n'y a pas une époque où, une fois pour toutes, le beau ait été atteint, car cela est contraire aux lois évolutionnistes qui régissent les aspects, les sensibilités, les pensées. Il est loisible à chaque individu d'estimer que les Grecs, ou Vinci, ou Rubens, ont touché au sommet de la beauté permise à l'homme : mais ce ne saurait être un dogme généralisable. Que serait une Beauté que personne ne percevrait ? Et elle ne saurait être perçue qu'à travers mille conditions psychologiques inhérentes aux climats, aux races, aux mœurs, à tout ce qui crée les conceptions successives de l'humanité.

Ainsi donc, une « Beauté en soi » serait une idée pure, désincarnée. Si elle avait été incarnée par les Grecs, par exemple, elle serait au milieu de l'histoire esthétique comme un barrage, en deçà duquel tout l'aurait préparée, au delà duquel tout serait erreur et décadence, et la copie des Grecs deviendrait la seule possibilité du beau. Ce serait l'apothéose du plagiat. Nous retrouvons là tous les principes de la scolastique du moyen âge, de cette époque étonnante et terrible où l'humanité chré-

tienne a essayé de tout construire par la logique, même l'avenir, et où, grâce à Dieu, les désobéissants ont tout sauvé. C'est le raisonnement d'une religion révélée. L'École n'a pas manqué d'en comprendre la majesté, l'apparente symétrie si séduisante, et nous verrons comment. Mais voilà une définition — la sienne — du classicisme. Les Grecs ont trouvé les lois de la beauté. La Renaissance les a retrouvées. Le salut est là : tout le reste est erreur.

Si maintenant nous quittons cette façon de voir, et si nous admettons les nécessités de l'évolution, que la vie nous montre de gré ou de force chaque jour, nous en viendrons à nous demander si le classicisme n'est pas plus simplement l'*ensemble des références au génie distinctif d'une race*. Voilà qui se comprend plus clairement, et qui admet plusieurs religions, un panthéon esthétique où chacun choisit son dieu, et où le culte de la beauté est dominé par l'immodifiable loi des rapports proportionnels de la sensibilité humaine, variable avec l'univers éternellement renouvelé dans des formes éternelles. Cela satisfait infiniment plus notre raison, cela n'entrave aucune admiration. Débarrassés d'un fâcheux criterium, nous pouvons aimer Phidias et Velasquez, Bach et Schumann, sans remords, sans nous référer à une

sorte de catéchisme esthétique. Nous sommes libres de les trouver plus ou moins grands les uns que les autres : mais tous nous apparaissent également légitimes ; aucun ne se trompe relativement à un idéal fixe, décrété une fois pour toutes.

Au dogmatisme s'oppose un libéralisme. De plus, nous pouvons nous représenter très clairement le classicisme national. Une beauté identique pour les Suédois, les Italiens, les Viennois et les Espagnols, cela nous semble obscur, et la vie nous montre le contraire par les ciels, les femmes, la flore. Qu'il y ait au fond de toutes les belles productions d'art un ensemble secret de lois observées, cela nous est prouvé parce que nous les retrouvons dans Botticelli comme dans Jordaens : mais qu'on en puisse extraire un petit code portatif et international dont l'observance nous rendra certains de produire de la beauté, cela est absurde. Nos Français ont ressenti toute l'émotion contenue dans les Grecs ou les Italiens ; mais ils ne l'ont pas copiée, ils l'ont francisée. Les dessins de Poussin et d'Ingres sont inspirés des Grecs et de la Renaissance, mais ce sont des dessins français. Notre lignée est évidente, historique. Les gothiques de Chartres, d'Amiens, de Rouen, les imagiers de 1500, Clouet, Jean Goujon, Germain Pilon, Philippe de Champagne, les anonymes du sublime

tombeau de Philippe Pot, nos portraitistes du XVIe, du XVIIe, Chardin, Watteau, Rigaud, Largillière, La Tour, Claude Lorrain, Poussin, Puget, Houdon, Boucher, Fragonard, Pigalle, Saint-Aubin, Debucourt et la pléiade des dessinateurs du XVIIIe, Prud'hon enfin, pour ne citer que les plus saisissants, voilà notre classicisme, voilà notre sang indéniable. A travers ces hommes, les influences étrangères et antiques ont passé, ils n'ont rien ignoré des autres beautés, mais ils ont créé la leur, et ils l'ont tirée de la nôtre, de celle que nous ont faite notre sol, notre esprit, nos mœurs, nos façons de raisonner et de sentir. Voilà le classicisme naturel, opposé au classicisme dogmatique. Voilà le classicisme évoluant, voilà la pérennité du génie autochtone sous la diversité des expressions, et tout artiste français se gardera de la scolastique nébuleuse lorsqu'il pensera à ces hommes.

Mais cela ne nous forcera-t-il pas à dire un mot d'une autre question ? Celle des *sujets*. Une scolastique admettant que le Beau a été formulé une fois pour toutes, nie l'évolution : donc, elle nie l'*expression* et le *caractère,* qui sont les modes de variabilité de la beauté. Elle ne peut tolérer qu'on peigne ou qu'on décrive son temps, ou du moins elle relègue ces travaux dans des genres bas ou inférieurs. Elle ne peut accepter qu'un ordre de

sujets *nobles*, *élevés* ; ce qu'elle entend sous ces termes imprécis, ce sont les symboles mythologiques ou religieux, et eux seuls, puisque seuls ils ils ont un caractère d'*éternité* correspondant à une Beauté fixe et dogmatique, et puisque enfin ils sont *internationaux*.

Le classicisme libre et évoluant renouvelle ses sujets ; il s'inspire de la vie ambiante et en laisse le témoignage aux âges futurs. Il est tourné vers l'avenir, puisqu'il note le présent et que l'avenir, c'est une série de présents. Il ne se tourne pas vers le passé. Le classicisme dogmatique s'y réfère logiquement au contraire, et n'y peut échapper sans se contredire, pas plus qu'un chrétien orthodoxe ne peut contester les principes de la Genèse, les miracles et les sacrements, même si l'exégèse, l'histoire, la science y invitent sa raison. Le classicisme *national*, ou *libre* suit la vie. Si Goya avait peint les gens dans le goût du XVIe siècle, Rubens dans le goût de ceux du XIVe, si les Grecs avaient représenté les Pélasges, si les Assyriens avaient représenté les Adamites, nous n'aurions pas un document historique, nous ne jugerions aucune des beautés de ces peuples. Mais, dira-t-on, à quoi bon insister? Inutilement, c'est s'étendre sur un truisme, et le contester serait absurde. Cependant, que sont les Grecs que David nous donne pour des Grecs,

sinon les preuves de ce que cette absurdité est le dogme même du classicisme dogmatique, autrement dit de l'École ?

*
* *

De l'École, certes. Car enfin nous y arrivons ; et de tout ce que nous venons de dire ne ressort-il pas qu'il y a un vrai et un faux classicisme, une nécessité naturelle et heureuse d'une part, une loi souriante et féconde, — et d'autre part un système mort-né, une création monstrueuse du dogmatisme ? Pourquoi définirions-nous maintenant l'Académisme ? C'est chose faite. Le classicisme, c'est le vrai classicisme ; l'académisme, c'est le faux, c'est la grimace figée qui imite, et déforme, et fait haïr ce noble visage. Et l'un et l'autre s'excluent.

L'Académisme se prétend le tribunal suprême de l'art traditionnel français... en France ! Mais dans tout pays il y a un académisme qui a la même prétention, et pourtant ses principes sont identiques. Partout où s'ouvre une école de peinture *classique*, les dogmes se retrouvent. C'est donc bien d'une scolastique religieuse qu'il s'agit : la foi académique exprimée par une technique inspirée des Grecs et des Italiens et par des symboles mythologiques, est internationale. Ses canons, ses principes sont

transportables dans tous les pays. Un Rembrandt est une belle chose, qu'on le voie à Londres, à Moscou ou à Madrid ; mais c'est une belle chose hollandaise. Un Bouguereau n'est pas une chose française, où qu'on le voie : c'est une chose académique, on ne peut pas savoir sous quel ciel est né son auteur. Une femme nue faite selon les règles de l'École, règles qui s'appliquent simultanément dans toutes les capitales, c'est un être qui n'est de nulle part. Ce n'est même pas la copie d'une statue grecque ou d'un Raphaël : c'est une femme académique, née d'un pays abstrait, qui n'a pourtant rien de céleste ; ce pays s'appelle « l'Atelier d'École ».

Est-ce illogique ? Non certes, puisqu'il s'agit d'un dogmatisme dont la valeur est censée inaltérable. Mais alors, comment l'Académisme fait-il pour être à la fois le conservateur d'une beauté internationale et d'une beauté nationale ? Comment défendre l'une sans trahir l'autre ? Il ne peut s'en tirer qu'en essayant de limiter la seconde à la première, et ici commence l'altération de la vérité, altération forcée, que d'honnêtes gens pratiquent sans s'en apercevoir et qu'ils ne peuvent pas éviter.

Devant un idéal dogmatique fondé sur les exemples des Grecs et des Italiens de la Renaissance,

quelle figure fera l'idéal français? Ici il faut toucher au fond même de la question, et puisque nous avons dit ce qu'était l'Académisme intellectuellement, il faut en venir à son histoire. Il faut se rappeler les grandes lignes de l'organisation artistique en France.

Il faut évoquer les funestes jours où la France s'italianisa, non certes à la belle époque des Primitifs quattrocentistes, ni même à celle de Raphaël et de Titien, mais au moment où la Renaissance se corrompait — les funestes jours où le goût pompeux et douceâtre, l'habileté insolente, l'escamotage élégant, l'art sans foi des successeurs dégénérés de ces grands hommes s'introduisirent en France avec les concetti, le gongorisme, la politique concinienne, et où la faveur royale permit l'école de Fontainebleau, Primatice, Rosso, les Carrache, et Jules Romain, et le Bernin plus tard, et l'Albane. Toute cette période fut celle d'une véritable invasion transalpine. L'Italie, tant de fois piétinée, se vengeait. Les artisans français, réalistes, lucides, charmants, furent bousculés par l'emphase étrangère. Le XVII[e] siècle, avec son maniérisme lourd, ses préciosités et ses boursouflures, acheva l'œuvre. Le prestige italien fut consacré par la fondation de l'École de Rome, où triomphèrent non pas les souvenirs de Gozzoli, de Botticelli, de Mantegna ou de

l'Angelico, non pas même ceux de Michel-Ange, de Pérugin, de Raphaël, du Tintoret, de Titien ou de Corrège, leurs écrasants successeurs, mais ceux de leurs imitateurs avilis par toutes les roueries du métier et la totale absence d'âme. Désormais allait régner, militarisée par le dur et atroce goût du Roi-Soleil, une organisation antifrançaise. L'Académisme s'implantait et c'est à peine s'il agonise aujourd'hui. Pendant trois siècles l'âme nationale râla, sous l'injustice, dans le délaissement. Au Louvre, une visite suffit à constater ce drame intellectuel : de Germain Pilon à l'école de Jean de Bologne, d'une salle à l'autre, on surprend le secret de cette cassure tragique, de cette mainmise du goût transalpin sur une admirable éclosion autochtone. C'est comme une hémorragie brusquement permise au flanc de la France, et si douloureuse !

Les artistes le surent. Watteau en fut triste ; Chardin reste pauvre et inconnu ; Boucher, même, bien après, à un moment où tous s'arrangeaient pour sacrifier aux faux dieux, obtenir les récompenses et reprendre ensuite leur vraie nature, Boucher disait au jeune Fragonard partant pour Rome : « On va te montrer Michel-Ange et les autres. Si tu prends ces gens-là au sérieux, tu es f... » Fragonard peignit bien le *Sacrifice de Corésus*, mais il

resta Fragonard. Mais que d'autres ne restèrent pas eux-mêmes et ne le purent pas, étranglés par la nécessité, pris dans l'engrenage de l'enseignement gréco-italien exigeant la stricte obédience pour ouvrir l'accès des avantages hiérarchiques ! Il fallut en venir au XVIIIe siècle pour voir la révolte sourde devenir publique. Pendant une longue et mortelle période, l'art français s'entoura d'œuvres prétentieuses, de mythologies fanées, de symbolismes ampoulés, pendant que les petits-maîtres, les dessinateurs, les artisans, sauvaient l'honneur de la nation et lui créaient un style qui restera l'objet d'une éternelle admiration. Le XVIIIe siècle tourna la difficulté : condamné aux mythologies, il en fit les bergerades et les pastorales ; condamné à l'italianisme, il peignit la comédie italienne. Les dessinateurs de 1775 inventèrent l'illustration moderniste, et ainsi revinrent par des voies détournées aux qualités foncières de l'esprit français jusqu'à la crise néo-classique du Consulat et de l'Empire, si gauchement grecque à travers le plus mauvais goût romain, jusqu'à la réaction suprême enfin, jusqu'au romantisme de Delacroix se dressant contre l'École dégénérée.

Durant trois siècles nous avons été dépossédés de notre âme et de notre génie par les étrangers qu'avait amenés chez nous la seconde Renaissance,

aussi désastreuse que la première fut belle. Cela est un fait brutal, indéniable. L'histoire artistique du XIXe siècle n'est pas autre chose que l'histoire de la rébellion suprême, aujourd'hui triomphante, contre cette oppression, contre cet étranglement de l'académisme se faisant passer pour le classicisme, concevant l'art comme un collège ou une caserne, avec une théorie, une grammaire, des classes, des prix et des diplômes. Du jour où le bouleversement social a aboli les castes et fait de l'artiste un citoyen libre, réduit à ses propres ressources mais aussi à son initiative, la discrète et spirituelle protestation de Watteau, de Chardin et de Fragonard est devenue une violente protestation sociale ; l'École est apparue comme un édifice dogmatique, autocratique, anormal dans une société libertaire, et la lutte a commencé au grand jour et sans merci. En ce siècle, la révolte a eu trois phases, le romantisme, le réalisme, et l'impressionnisme.

L'idéal international de l'École a de plus en plus divergé de l'idéal national. Et pourtant le prestige officiel de l'École exigeait qu'elle fît croire à tout prix que cette divergence n'existait pas. Il en est résulté une opposition sourde de sa part à toute velléité d'indépendance chez les novateurs, Delacroix, Courbet, Corot, Millet, Manet, qui s'impo-

saient et niaient la légitimité de sa mission. Ce n'est pas chercher une excuse à sa mauvaise foi que de dire qu'elle ne pouvait pas accepter les novateurs sans se suicider elle-même, exactement comme un prêtre acceptant la science. Bien des prêtres pourtant l'acceptent, et ne peuvent faire autrement, mais ils rusent avec le dogme, concessionnent, s'engagent forcément dans une politique de compromis. L'École ne fit pas autre chose, comme toutes les institutions fixes que déborde l'évolution de la vie. L'École n'existe presque plus, l'esprit d'École seul se défend et reste. Les plus intransigeants des académiques n'affirmeraient plus la foi d'Ingres, ce dernier grand défenseur de la scolastique gréco-italienne, qui du moins avait le génie du dessin. Mais ils ont gardé la haine instinctive de toute innovation, et ils font à leur épopée des sacrifices que leur conviction n'approuve pas, et surtout ils cherchent à tout concilier.

Ils concilient comme ils peuvent, et c'est maintenant qu'il faut dire quelques mots de leur altération de la vérité. Cette altération concerne les sources mêmes de leur dogmatisme. Fondé sur les Grecs et les Italiens, est-il ce qu'ils en disent? Non certes, les Grecs et les Italiens sont autre chose que les poncifs qu'ils en ont extraits. Il n'est pas besoin d'aller en pèlerinage dans tous les musées

d'Europe pour le comprendre. Le Louvre suffit. Le Louvre est l'histoire du génie français et des entraves qu'on lui a apportées : notre histoire s'inscrit lumineusement sur ses murs, et on y peut lire aussi les sophismes de l'académisme. Les Grecs ne sont aucunement ce que dit l'École, qui d'ailleurs se réclame bien plutôt des imitations des Grecs par les Romains. Les Grecs ne sont pas plus ce qu'on nous faisait copier dans la classe de dessin du collège que ce qu'on nous faisait ânonner dans la classe d'humanités.

Ils sont radieux, sains, réalistes, sensuels, amis du geste libre et de la vie en plein air. Entrons, pour un quart d'heure dans les salles des antiques ; regardons le Faune qui se fait chatouiller la plante du pied par un enfant, l'Amour qui se cambre en un geste énervé, enthousiaste et sublime, auprès de l'hermaphrodite Borghèse, la Polymnie accoudée, le fils d'Esculape, le Marsyas, regardons même tout simplement la Vénus de Milo avec sa cuisse trop longue exprès, son dos simplifié comme le Balzac de Rodin, regardons la Victoire de Samothrace — et nous serons convaincus. Ces œuvres osées, ardentes, irritantes, luxurieuses, vivaces, ne sont pas le poncif glacé et rebutant de l'École! Et les Italiens ne le sont pas davantage. Non, Titien, Corrège, Tintoret, Vinci, et même

Michel-Ange et Raphaël, ne sont pas ce que dit l'École. Tous ont vibré, trouvé leur formule indépendante, rejeté la scolastique de leur temps, jusqu'à ce que parussent l'Albane, et Primatice, et Romain, et tous leurs autres plagiaires. L'École le sait, mais ne l'avoue pas, car ce serait avouer son impuissance, que même le génie d'Ingres n'a pu retarder. Il s'ensuit que son enseignement déforme la vérité. Dans les ateliers de l'École, on néglige les Primitifs, on les montre comme des barbares dont les essais gauches ont servi à créer Raphaël. Gustave Moreau fut détesté par ses collègues pour avoir, durant son professorat, enseigné au contraire l'amour des Primitifs. Et quant à la pure tradition nationale, on ne la néglige pas moins. Comment parlerait-on dignement de Claude Lorrain, de Watteau, de Fragonard, aussi bien que de Clouet ou de nos gothiques, en un lieu où les concours de prix de Rome sont encore ce que chacun sait, où l'on croit au « genre noble », où enfin Rome est restée l'idéal, au point que l'État même n'a pas osé supprimer la villa Médicis et remplacer son séjour par des bourses permettant aux jeunes peintres d'aller autant à La Haye, à Madrid, à Dresde, à Athènes qu'à Rome même ? Qu'en résulte-t-il ? Comme Fragonard peignant la *Mort de Corésus* et, une fois lauréat, revenant vite

à l'*Escarpolette*, on voit Besnard peindre, en 1874, la *Mort de Timophane* et, deux ans plus tard, commencer à Londres la série de ses belles choses éclatantes et mystérieuses. Et tous les jeunes peintres de talent ont ce talent malgré l'École, quand ils le gardent, quand leur esprit n'a pas été faussé irrémédiablement par une scolastique que dément la vie elle-même.

*
* *

En face de l'École, nous assistons, depuis 1870, à une réaction. Qu'est-elle, cette réaction ? Celle de novateurs furieux ? Non, mais celle des classiques naturels. Les impressionnistes, dernier grand mouvement du XIXe siècle, ne sont pas autre chose que des esprits français revenant à la tradition instinctive de leur race, j'allais dire des nationalistes. Ils ont horreur du symbolisme, de l'art « noble », de la mythologie. Ils adorent la vie, le soleil, les jeux de la lumière, le hasard des attitudes surprises. Ils se réfèrent à la tradition du XVIIIe siècle. Manet a la franchise rude d'un vieux maître voisin de Hals et de Goya ; mais Degas s'apparente à Debucourt par la hardiesse comme à Ingres par la science ; Chéret vient de Fragonard et de Watteau, Renoir vient de Boucher, Monet de Claude Lor-

rain, Monticelli de Watteau, Besnard des portraitistes du XVIIIe siècle, d'Ingres et de Rubens, avec une pensée audacieusement moderniste, et les dessinateurs actuels, nés de l'impressionnisme, les Lepère, les Forain, les Lautrec, les Legrand, les Renouard, viennent de Moreau le Jeune, de Boilly, de Gabriel de Saint-Aubin. C'est une magnifique réaction française contre l'élément étranger, plus que le romantisme de Delacroix, mêlé fortement, comme celui de Hugo, d'influences littéraires anglaises, espagnoles et allemandes, plus même que le réalisme de Courbet. C'est le résultat d'un affranchissement complet du dogmatisme, la floraison d'une génération qui fait table rase de toute connaissance antérieure, admire les maîtres sans s'en tourmenter, et regarde autour d'elle en prenant directement conscience de la vie, seul dogme qu'elle puisse admettre parce qu'il est éternel, naturel et mouvant. Comment un conflit aigu n'existerait-il pas entre ces classiques, qui se réclament de toutes les idées françaises et de tous les goûts nationaux, et l'académisme qui représente une scolastique issue de la dégénérescence des Grecs et des Italiens ?

Le XIXe siècle entier a senti ce renversement des choses, cette anomalie d'un corps constitué se prétendant le gardien des traditions artistiques en

France et n'y protégeant, en réalité, que les disparates vestiges de l'esprit transalpin. Quand un grand peintre, qu'on ne peut suspecter d'être un iconoclaste et un impressionniste excessif, quand Théodore Chassériau, après avoir été l'élève d'Ingres, et avoir peint sous son influence cette admirable décoration de la Cour des Comptes dont Puvis de Chavannes s'est inspiré; quand Chassériau vit l'Algérie, il écrivit : « Je quitte Ingres. C'est un génie, mais il est tourné vers le passé, qui lui suffit et dont il se nourrit. Notre devoir est d'aller vers autre chose. » C'est la pensée de tout ce siècle, la pensée qui a fait dire à Wagner, parlant de Beethoven : « Il s'est mis le premier en marche pour découvrir le pays des hommes de l'avenir. » Le XIXe siècle, grâce à l'esprit libertaire, a ébranlé jusque dans ses fondements l'académisme hiérarchique monopolisant le talent, codifiant l'inspiration, grammatisant la technique, récompensant la docilité passive aux règles, transformant l'art en un vaste collège disciplinaire. Classicisme et académisme s'excluent. La beauté de caractère et d'expression a détrôné la beauté des proportions, et l'on peut dire que les impressionnistes, et à leur suite nos jeunes peintres intimistes, si pleinement nationalistes, sont mieux faits pour comprendre les Grecs, ces nationalistes par excellence, ces

libertaires, ces audacieux sensuels, que nos pontifes académiques, qui vivent sur une conception de l'âme grecque aussi fausse que celle des lycées, démentie par tout ce que l'exégèse de ce siècle a révélé sur la vie privée des anciens.

Il n'en est pas autrement d'ailleurs de la lutte soutenue par la récente musique française contre l'enseignement des conservatoires laissant dans l'ombre nos réalistes du XVIe siècle, nos symphonistes du XVIIe et du XVIIIe siècle, de Jannequin à Rameau, à Leclair, à Marc-Antoine Charpentier, à tant d'autres, et hypnotisant les élèves plus encore, hélas ! sur les opéras déclamatoires de Meyerbeer et sur le mauvais italianisme que sur Beethoven ou sur les beaux Italiens du XVIIe, dont l'accent fut si intense. La création libre de la *Scola Cantorum* n'est pas autre chose qu'un retour du classicisme naturel contre l'académisme. Partout où apparaît celui-ci, la routine, l'opposition systématique à l'évolution inévitable surgissent. C'est à coups de chefs-d'œuvre que Delacroix, Corot, Manet, Besnard ont ruiné l'académisme en peinture : c'est avec des chefs-d'œuvre comme *Fervaal, Louise, Pelléas et Mélisande*, que se ruine l'académisme musical. L'École ne peut plus prendre aujourd'hui l'attitude qu'elle avait rêvée, celle d'Hypatie lapidée par les sectaires, celle de la

blanche *alma mater* sur qui d'indignes fils lèvent la main. Débordée par le flot de la vie qui la laisse à son dogmatisme et se précipite vers l'avenir, elle va de compromissions en compromissions, forcément. Elle accepte malgré elle, d'année en année, des hommes à qui échoit une gloire qu'elle leur eût déniée. Elle n'est pas une grande croyance qui meurt ; elle est une lourde oppression dont la vie se délivre, et sur les décombres de l'académisme le classicisme naturel se dresse, éternellement jeune, salut respectueux aux grands morts, filiation du terroir français.

LA RELIGION DE L'ORCHESTRE

ET

LA MUSIQUE FRANÇAISE ACTUELLE

Stéphane Mallarmé, que toute réouverture des grands concerts vit jadis s'accouder, fidèle et pensif, au balcon d'un promenoir, a dit avec charme et génie la fête de songes qu'est, après l'été désert, le retour des séances symphoniques dans les dimanches de l'automne. Il a dégagé le sens mystique de cette entrée triomphante de la musique dans les mœurs de la foule moderne, et sa vision exceptionnelle de poète l'a conduit à exprimer sur les rapports de l'orchestre et du public des vérités analogiques qu'on n'avait jamais associées. Je souhaite, en façon de préface à un envisagement des destinées de la musique présente, évoquer, dans la tradition de notre dernier grand esthéticien français, quelques-uns des liens secrets — et je dirai purement *moraux*, — qui unissent le public à la

symphonie et celle-ci aux autres arts. Car il y a au fond de tous les arts un plan moral commun où l'âme vient en prendre connaissance et sans lequel ils lui resteraient étrangers.

Les arts se suppléent alternativement dans l'expression de la sensibilité des époques ; ce thème leur est commun, ils se donnent sur lui la réplique. Ainsi faut-il penser que la décadence complète de la peinture décorative et idéologique a nécessité une naissance nouvelle de vastes ensembles émotionnels. A la fresque déroulée aux murailles et y transposant en rythmes linéaires une vision élargie de la vie, l'orchestre s'oppose, fresque rythmique, idéalement passionnelle et descriptive. Le public en a senti tout à coup le besoin : jadis, dans ses mœurs, la musique de chambre, correspondant au tableau de chevalet, et inclinant à la méditation quelques fronts sérieux, était beaucoup plus importante que la séance d'orchestre. Celui-ci chantait dans les jardins et les bals, rehaussant le décor, il n'était pas le grand motif de rêve collectif qu'il est aujourd'hui. Il faut penser que la fin du siècle, où la concentration nerveuse s'accrut singulièrement, exigeait cette prépondérance du plus frissonnant, du plus psychique des arts. L'initiative dévouée de Pasdeloup créant, avant Lamoureux et Colonne, les concerts

populaires, et dérivant le grand flot musical dans la foule, date de la fin du Second Empire. La sensibilité publique a trouvé, depuis trente ans, sa forme synthétique et parfaite, jusqu'alors choisie par un nombre restreint de mélomanes : la chapelle est devenue cathédrale, le dilettantisme est devenu une communion, un rite nouveau est né.

La foule est allée à l'orchestre, parce que l'orchestre est lui-même une foule, éloquente et supérieure.

La musique descriptive a été l'éducatrice du public et l'a conduit graduellement à la musique abstraite. Elle a été, elle est le lien permanent entre les sensations picturales de la vie et les émotions de l'âme. L'orchestre — et c'est à la fois son évidence et son mystère, — est le symbole transposé des émotions de la nature : il révèle au public les images de la symphonie, et l'intéresse par là même. Autrement, quelle nécessité — quelle entrave plutôt au plaisir ! — de s'asseoir et de voir, tangible, l'ensemble des musiciens, causes du rêve musical, au lieu de les ouïr derrière un mur tamisant la sonorité ? Et qu'un phonographe serait préférable, s'il en existait de parfaits ! Autant s'expliquerait l'aberration d'amateurs qui ne savoureraient une pièce de piano qu'en regardant le battement des marteaux sur les cordes mises à nu.

Entendre, seul, derrière une tenture, semblerait plus logique. Or, l'orchestre est par lui-même ce rideau peint d'images mouvantes, et l'émotion qu'il propage ne conquiert sa pleine beauté que par la présence et la collaboration nerveuse de la foule, qui le continue sur les gradins. Là est la différence *morale* de la musique de chambre et de la musique orchestrale, dans cette participation des assistants au mystère célébré sur la scène. Et du jour où les concerts dominicaux se sont ouverts à tous, cet art de l'ineffable, né le dernier, s'est mis en route pour conquérir le monde et devenir l'art absolu dans le futur, celui qui absorbera tous les autres, parce qu'il est l'interprète le plus général des émotions psychiques, et que son langage est universel. Cette création des concerts populaires est une révolution capitale de la sensibilité et des mœurs. Nous allons à une époque sociale où les castes vont mourir, les groupes se dissoudre, et où seuls resteront en présence deux éléments : l'individu et la collectivité en masse, le mouvement de foule et l'acte personnel. L'orchestre émeut et concilie les deux dans une exaltation simultanée, c'est pourquoi, satisfaisant l'individu dans la masse, il sera le verbe même des émotions de l'avenir. Il réalisera la prédiction de Hegel et de Schelling expliquant qu'un jour la

musique serait le seul langage assez subtil pour exprimer le fond métaphysique international. Et il dépassera la prévision de Taine annonçant la prochaine dissolution de la poésie dans la musique. L'idée wagnérienne, et le récent mouvement symboliste français, malgré l'éloquente protestation de Mallarmé (1), ont été les deux premières vérifications de cette parole. La profonde émotion de la foule moderne emplissant les concerts dominicaux en est la troisième et la plus considérable justification.

Regardons l'orchestre, une fois par hasard, non d'une façon superficielle ou utilitaire, mais sous le jour propre à la méditation. Contemplons cette réunion noire, isolée de nous par une limite idéale et des secrets savants. Penchons-nous, du haut des gradins, sur ce peuple que nous sommes venus voir et qui va célébrer devant nous son culte exceptionnel. Il vit sa vie en rangs serrés, il est campé sur une place publique où chacun garde l'attitude de son état. Les violoncellistes, inclinés sur leurs grands instruments sanglotants, en écou-

(1) Mallarmé, bien qu'ami des poètes nouveaux, n'admettait guère leur innovation d'un vers libre fondé sur la musicalité verbale ; et la *Rêverie d'un poète français sur Wagner*, et surtout l'opuscule *La musique et les lettres*, protestent contre la confusion de la musique et du vers.

tent la respiration profonde, et, en étreignant la hampe avec des doigtés convulsifs comme tâtant le battement fiévreux de ces cœurs sonores, semblent résignés et sévères. Les cuivres, incendiant leurs clartés au feu lointain des lustres, sont activés comme des brasiers au souffle ardent de leurs possesseurs dont la face se convulse. Les violonistes dessinent d'un grand trait sûr, horizontal et nerveux ou étirent des fils invisibles : leur petit chœur attentif échange ou aligne de concert ces filaments dont se trame le voile mélodique. Ils font le bruit des tisserands ou des abeilles en travail. Les hautbois, minutieux, semblent préparer des pipes d'opium et humer un son capiteux et velouté. D'autres martèlent des lames aiguës de sonorités, d'autres soufflent, au chalumeau des flûtes, des bulles, des gouttes d'eau ou des gouttes de feu. Ce sont les artisans, taciturnes et empressés sous le geste du maître, d'une corporation héraldique : ils ajustent devant nous, du haut de leurs sièges, un chef-d'œuvre invisible, tandis qu'au-dessus les fleurs lumineuses des girandoles brûlent avec un sifflement dans le silence de l'air alourdi d'harmonies planantes, et cristallisent aux verreries de leurs appliques l'électricité des énergies attentives. Le son, idéal, total, dégagé du labeur obscur de cette foule noire, s'élève, palpite et

vole très au-delà, colombe jaillie de cette arche, vers l'immensité de la salle.

D'autres fois, du rebord de la loge ou de la stalle, comme du haut des passerelles d'un navire, nous regarderons l'orchestre, ainsi qu'une mer, déferler vers nous son flot violent en écume de pierreries. Il nous offrira encore bien d'autres images ; il a par lui-même une vie, un style, un intérêt de spectacle distinct de la musique. Mais son caractère est toujours foncièrement symbolique, c'est-à-dire religieux : c'est un concile dont aucun membre n'existe par lui-même, et qui promulgue, corporativement, un dogme. C'est l'image réduite de la foule, épurée, spiritualisée, dégagée, de ses intérêts journaliers, et laissant chanter son âme.

Gardiens du dernier culte que notre sensibilité moderne ait su s'inventer, les officiants de l'orchestre semblent nous convier à une communion où Dieu nous est donné dans une transsubstantiation abstraite, où la sonorité supplée l'hostie. La séance dominicale est notre intermédiaire le plus aisé pour nous élever à une contemplation pure sans prendre part nous-mêmes aux démarches du culte. Le concert est aujourd'hui le lieu qui, plus que l'église, concilie les piétés et les croyances dissemblables en une commune élévation vers le

principe abstrait des âmes et l'unification absolue de l'harmonie. Là plus que nulle part l'unanimité des visages, dépossédés du souci d'eux-mêmes, se peint des couleurs de la joie, se défait d'extase ou s'illumine de larmes, et c'est le dernier lieu qui ressemble à un temple, par sa foule globale, ses feux, ses instruments rituels et le geste central du chef disant l'*Ite missa est* avec son autorité rythmique, dans le silence. Étrange religion, où les uns cherchent le calme, d'autres l'exaltation, certains une morphine, tous l'oubli d'eux-mêmes. Au sein de l'assemblée, l'orchestre dit la prière pour tous. On vient entendre, pour toute la semaine, des bruits plus beaux que ceux de la vie. On vient concilier toutes les idées religieuses dans l'adoration du rythme, principe symbolique et théologal. Et le cri lyrique que chaque individu recèle en soi et ne peut ou n'ose pousser, par scrupule ou nécessité, dans l'existence ordinaire, ce cri lyrique, il le confie aux noirs ouvriers qui le reprennent en chœur, en attisent la flamme impalpable, le mêlent à toutes les plaintes, à tous les espoirs, à toutes les clameurs de révolte, de triomphe, de haine et d'amour apportées par les autres pour en refondre un seul hymne homogène et majestueux, le chant de l'humanité délivrée de la vie ordinaire. Que l'orchestre, illustrant et com-

mentant une action lyrique, prête ses ailes à la voix de héros et de princesses, figures humaines élevées au sublime et représentatives de la race, ou qu'il se borne à traduire la vision que Beethoven ou Franck eurent de la nature et de l'âme, toujours son rôle est tel, là est son sens mystérieux et religieux : il symbolise, il condense la sensibilité et la capacité de contemplation déiste du public, il lui rappelle, en faisceau, les suprématies de l'homme que le public oubliait presque en les considérant en détail. Il est le trait d'union direct entre la pensée et le divin. Et il l'est avec toute-puissance, car son langage seul est assez exonéré des préjugés, de l'instruction et des catégories sociales pour traduire le rêve de tous, illettrés ou dilettantes, traverser l'intelligence et l'esprit, et aller droit au fond de l'âme pour émouvoir et dissoudre dans les larmes le diamant enfoui qui gît au sein des plus obscurs, et qui est le signe mis dans la créature par Dieu qu'elle reconnaîtra grâce à lui. Tel qui resterait insensible aux livres ou à la peinture sera, par l'émotion irrésistible de l'orchestre le submergeant sous sa vague, pénétré jusqu'aux entrailles de la présence du divin.

Les portes restituant à la rue les fidèles, après que furent exaltées toutes les hymnes et criés tous les sanglots, chacun redevient anonyme et se sé-

pare de ses frères sans les reconnaître. Au début du cérémonial, la foule attentive et impatiente avait déposé tous ses cris et tous ses désirs confus et désordonnés dans les instruments vides, épars devant elle comme les pièces d'une machine démontée ; peu à peu, tandis que les musiciens survenus s'accordaient, on avait entendu la rumeur discordante s'enfler de rangée en rangée. La houle des sons déferlait de plus en plus, formulait tous ces gémissements et toutes ces requêtes, et du chaos des voix disparates s'était lentement dégagée l'unité d'une pensée pure.

A présent, tout ayant été dit pour ce jour-là, les mornes instruments vont dormir, vides, aphones — attendant qu'au prochain dimanche la vie, ayant fabriqué de la douleur et du rêve durant sept autres jours et sept autres nuits, leur en apporte l'essentiel sanglot de souffrance et d'amour à chanter dans leurs bois et vibrer sur leurs cordes. Les assistants se dispersent : pensifs ou exaltés, pâles, une ivresse étrange allumant à leurs regards un feu extatique, grisés d'un héroïsme intérieur, et chancelants comme s'ils voguaient encore sur l'océan mélodique dont la tempête naguère épanouissait leur cœur, ils errent parmi la foule affairée ou bavarde qui emplit les boulevards. On les reconnaît sans peine : les fem-

mes recèlent l'amour, et les mains des hommes sont fébriles. Ce sont les catéchumènes du culte nouveau.

Ce culte, la musique française récente semble avoir désiré le rendre plus humain, moins métaphysique et plus souriant que ne l'avait conçu la gothique ou fiévreuse symphonie allemande, tout en le maintenant dans ses inflexibles formes rituelles, dans un souci constant du purisme.

La grande recherche musicale contemporaine, après l'écrasante intervention de Wagner, a paru être celle d'un dramatique nouveau. Cette supposition, trop facilement évidente pour être secrètement vraie, a satisfait d'emblée la critique en lui fournissant un truisme commode, c'est-à-dire sa nourriture. On a donc écrit d'innombrables articles sur l'influence wagnérienne au théâtre, sur ses bons et mauvais effets, et l'on s'est étonné de la rareté extrême et de la médiocrité des œuvres dramatiques conçues par les nouveaux venus « selon les formules de Wagner » d'où celles-ci ont été déclarées inviables, inimitables, etc. L'erreur ici fourmille, ou plutôt la conclusion vicieuse de prémisses exactes. La mélodie continue, le leitmotiv et le récitatif orchestral ont aidé *avant tout* (1) non à une concep-

(1) Il serait évidemment absurde de contester que les récents

tion nouvelle du drame lyrique, mais à une conception nouvelle de l'*idée en musique*.

La commotion wagnérienne a été profondément ressentie dans l'écriture symphonique moderne, et là plus qu'ailleurs : voilà la vérité qui commence à apparaître, dominant vingt-cinq années de dithyrambes et de querelles confuses, voilà la vérité finalement soutenue par les faits. Les idées métaphysiques, esthétiques et panthéistiques de Wagner sur la fusion des arts, le héros dramatique, la réaction chrétienne opposant Parsifal à Wotan par Siegfried et Tristan (hommes *en marche vers Dieu* et déjà esquissés dans Tannhauser, Lohengrin et Siegmund), cette philosophie mystique du rachat par l'amour, ces vastes conceptions soulevant la

compositeurs dramatiques aient été fortement influencés de Wagner, puisque M. Massenet lui-même s'en est ressenti, que le *Fervaal* de M. d'Indy en montre encore des traces, et que c'est à peine si M. Debussy et M. Charpentier s'en délivrent, l'un en remontant à Schumann et aux Russes, l'autre à Berlioz et aux réalistes français du XVI[e] siècle. Mais l'immense majorité, dans une génération que l'art dramatique intéresse beaucoup moins que l'art psychologique, a trouvé dans l'écriture symphonique de Wagner un sujet d'attentive méditation, bien plus que dans ses idées scéniques, qui ont plutôt préoccupé les poètes du mouvement symboliste parallèle au leur. Préoccupation d'ailleurs assez faible dans les lettres et la musique : c'est l'étude des relations de la sensibilité à l'expression qui a absorbé les modernes. Les compositeurs d'opéra proprement dit ont beaucoup plus fait pour renouveler leur genre que les symphonistes pour créer un drame lyrique original en France. Il faut dire que l'inaccessibilité des théâtres a contribué à décourager leurs dispositions déjà hésitantes.

colère de Nietzsche et le commentaire de l'Europe intellectuelle n'ont presque pas influencé les musiciens. Certains lettrés et curieux d'abstraction s'y sont arrêtés, mais non dans un but professionnel, par simple respect pour le génie, et pour goûter l'intégralité de son œuvre. Ils l'étudièrent en hommes de lettres, et de concert avec ceux-ci. Le décadentisme et le symbolisme sont nés du drame wagnérien et de la poésie anglaise. Mais tout cet aspect littéraire est à rejeter lorsqu'on recherche l'influence du wagnérisme sur nos musiciens : en réalité, l'idée centrale qui leur en resta, ce fut de donner au drame lyrique un sujet idéologique ou allégorique, contrairement au sujet d'intrigue sentimentale dont se contentait l'opéra. Le reste revint aux écrivains. Ils y trouvèrent en outre l'idée adjacente de composer leurs livrets eux-mêmes et d'adopter les dispositifs matériels de Wagner quant aux périodes de vers, aux récitatifs, etc. Hormis ces deux principes, tout ce que les musiciens retinrent de l'œuvre du dieu de Wahnfried, ce fut l'écriture, et spécialement une façon inconnue d'envisager les rapports de la voix à l'orchestre et du thème à la tonalité. Il faut dire enfin que l'influence de César Franck a été, dans cette direction, parallèle à celle des partitions wagnériennes, et que ces deux sources ont inspiré les musiciens récents à degré

presque égal, car l'école de Franck demeure en somme la plus compacte, la plus organisée, la plus sérieuse, le seul groupe que la jeune génération puisse opposer à l'école académique dans la diversité des tendances musicales récentes, où tout le monde, hors ces deux écoles, se dépense en tentatives individuelles sans cohésion.

Ainsi serait-il puéril, maintenant que l'œuvre et la personnalité de Richard Wagner sont entrés dans le plan traditionnel et classique qui les soustrait à la discussion et ne les livre plus qu'à la critique historique, de continuer à soutenir que Wagner a tyrannisé la musique moderne, alors que cette tyrannie s'est bornée aux musiciens dramatiques, fort rares, et la partageant avec les littérateurs ; que l'esprit philosophique de ce grand génie les a fort peu touchés ; qu'ils n'en ont retenu que des procédés scéniques, l'intention idéologique et symbolique du drame ; et qu'enfin César Franck a presque autant de responsabilité que Wagner dans leur façon nouvelle d'écrire et de concevoir le développement des idées symphoniques. Il y a eu influence, mais non tyrannie.

Le délaissement de l'opéra et celui de la musique descriptive ont bien plutôt été les deux résultats véritables de cette influence. Les compositeurs touchés par Wagner et Franck n'ont pas cherché

à créer avant tout un drame lyrique — et voilà où la critique s'est trompée. Ils n'ont pas fait tout ce qu'ils eussent pu faire dans ce domaine, et là encore on les a injustement taxés de stérilité. Ils se sont bornés aux recherches de l'expression symphonique et à la critique rigoureuse de l'opéra sans s'occuper de le remplacer. Ils n'ont presque rien produit dans le drame lyrique, et par l'obstinée opposition des théâtres, et surtout par leur disposition intellectuelle elle-même. Le lyrisme depuis vingt-cinq ans, littéraire ou musical, s'est détourné de la scène et est resté intime. Le symbolisme a balbutié quelques essais de poèmes dialogués, alors qu'il a donné des témoignages d'art exquis dans les livres. De même pour les compositeurs : *Fervaal*, l'*Étranger*, et le *Roi Artus* que laisse Ernest Chausson, résument tout ce que la génération des symphonistes a pu contribuer au drame lyrique, avec peut-être l'*Armor*, de M. Lazzari, et j'ajouterais le *Pélléas et Mélisande*, de M. Debussy, si l'on pouvait appeler drame lyrique ce *commentaire* admirable et tout à fait exceptionnel. Mais, pour s'être abstenus de la scène, de force et de gré, les symphonistes franckistes n'ont pas laissé de s'acharner sur l'illogisme puéril de l'ancien opéra, et de refuser obstinément de l'accepter ou même de l'accommoder à leurs désirs, tant il leur

était inconciliable. Leur second ennemi a été la musique *descriptive*, à laquelle leur wagnérisme idéologique et les principes de Franck sur l'idée musicale leur ont fait opposer la musique *transposée*, exprimant, non les sensations naturelles (bruit du vent, chant d'oiseaux, etc.), mais l'*émotion* ressentie par l'âme qui perçoit ces sensations (1). Ils ont été ainsi conduits à désavouer presque totalement des hommes comme Berlioz, qui pourtant eut de si sublimes intuitions de ce principe (*Roméo et Juliette, les Troyens*), et tout à fait Liszt, dont les symphonies, pourtant, suscitent une si exceptionnelle frénésie lyrique où chante une émotion distincte de l'harmonie imitative. Certains exclusifs n'incriminèrent-ils même pas Beethoven pour la *Pastorale*, en oubliant les sombres, les shakespeariens *Derniers quatuors*? Mais il est superflu de relever les excès, qui meurent d'eux-mêmes. Ne retenons que les trois propositions fondamentales des wagnériens et des franckistes : suppression de la musique descriptive (disons plutôt : imitative)

(1) Cette distinction purement philosophique, que Wagner a établie puissamment, tout en y dérogeant quelquefois, d'ailleurs, est le principe même du symbolisme littéraire, et a été formulée admirablement par Mallarmé dans ses lucides études sur l'allusion, la métaphore et les divers moyens de transposition et d'émotion dans le style. Sur ce point, l'école de Franck et les poètes nouveaux ont fraternisé pleinement dans l'acceptation de ce principe d'art qui vient directement de l'esthétique allemande de Hegel et de Fichte.

— suppression de l'opéra épisodique, sentimental, illustration musicale d'un mélodrame à décors — tendance idéologique de la musique. Voilà un groupe de nos musiciens. Distinguons-y les fidèles de la musique de chambre, et ceux qui n'ont pas perdu de vue l'art dramatique.

L'autre groupe peut être défini : le groupe traditionnel français. Il vient de la lignée académique, a subi Wagner, s'en est écarté, a délaissé la symphonie et essaye de porter à la scène un opéra renouvelé, rajeuni, maintenu dans la tradition française mais heureusement retouché. Ces demi-novateurs tiennent une place importante. Ils ne forment pas une école, ils sont seulement groupés par le fait qu'ils dirigent leurs efforts vers le même but.

Enfin, à ces transformations de l'opéra à couplets, à grands airs séparables et à coloris sentimental ou pittoresque, il faut adjoindre le petit groupe des ciseleurs de lieds, des amateurs rajeunissant la mélodie et l'art du piano, et en mettant à part deux ou trois personnalités peu classables, on aura la physionomie d'ensemble de notre musique. Les symphonistes wagnériens ou franckistes fournissent le plus fort contingent de musiciens de lieds, et, en effet, leur lyrisme intérieur, concentré, savant, abstrait, devait recourir à cette forme dramatique condensée, à cette admirable création du

génie idéologique et du sentimentalisme légendaire de l'Allemagne. Encore que cette génération affecte de redouter le laisser-aller et l'emphase du romantisme, elle n'a pu que s'incliner très bas devant Schubert et Schumann, qui contiennent à eux deux des trésors d'émotion, de génie et de perfection du style, des modèles inoubliables d'appropriation de la forme au sentiment du poème et au secret de la tonalité. Schumann surtout lui est demeuré un maître indéniable : elle a paru goûter plus profondément son lyrisme extrêmement nerveux et envolé avec une violence farouche que le lyrisme noble, touchant et plus caressant de Schubert — et elle a été tout à fait injuste à l'égard de Frédéric Chopin, par réaction contre le snobisme qui avait compris en mignardise les frissonnantes et verlainiennes rêveries de ce sombre et poignant halluciné, aux élégances hautainement douloureuses. Les récents compositeurs de lieds ont compris cette forme de leur art d'une façon plus stricte, plus ouvragée, plus harmonique, comme un récitatif dont le piano commente presque tout le décor, avec moins de cris individuels de la chanteuse, et, il faut le dire, selon l'exigence d'une époque où le charme de la voix cesse de plus en plus d'être un élément apprécié dans la composition théâtrale, et où l'art spécial du chant se perd, par contre-coup, même

dans la musique vocale. Le groupe des vrais chanteurs de mélodies, des Victor Maurel, des Jeanne Raunay, des Jeanne Remacle, se dissout sans être suppléé, sinon dans quelques salons, et c'est une des conséquences indirectes et funestes du wagnérisme et de l'aversion des wagnériens et des franckistes pour l'art sentimental.

Ces réflexions, trop abrégées même pour préfacer l'énumération rapide des personnalités musicales actuelles, prétendront à peine rappeler quelques-unes des intentions et des inquiétudes si nombreuses, si complexes, qui préoccupent nos musiciens, les servants et les officiants du culte futur, les dogmatisants de cette religion de l'orchestre qui, après avoir dressé pour ostensoirs les noms auréolés de Beethoven, de Haendel, de Mozart, de Bach, de Schumann, de Berlioz, de Wagner et de Franck, voudra élever d'autres dieux et accroître son paradis avec la marche de l'humanité. La symphonie progresse, le lied se renouvelle, l'opéra piétine sur place ou se rajeunit artificiellement, le drame lyrique s'élabore très obscurément et n'a pas encore rencontré son génie nouveau. L'époque est une époque de critique, de recherches de style et d'écriture, une période préparatoire, protestant hautement contre la lâche et molle musicalité officielle et cherchant une formule

humaine, poignante, mais grave et d'allure sévère : voilà peut-être ce qu'on peut conclure sans injustice, en constatant la valeur individuelle des personnalités, en constatant surtout la vitalité, la curiosité d'art, l'intense application de cette génération.

L'autorité de quelques aînés persiste, à titres divers. Indépendamment de Franck, dont la pure génialité demeure vivante au milieu de ses disciples, la mémoire d'Édouard Lalo reste chère et respectée ; la haute tenue de ce compositeur, qui se vit préférer des médiocres et qui signa le *Roi d'Ys,* un des beaux drames musicaux français, ne sera oubliée d'aucun musicien dramatique. Ernest Reyer, de qui *Sigurd* et *Salammbô* ont noblement soutenu le renom national et montré de généreuses qualités, reste debout, à sa belle et notable place, au milieu des musiciens de l'Institut. Georges Bizet, chatoyant, passionné, charmeur, animé d'un génie spontanément frissonnant, sans profondeur mais d'une hérédité toute berliozienne par son éclat et sa souplesse, n'a aucunement influé. Peut-être M. Gustave Charpentier est-il le seul à le rappeler, comme d'ailleurs à rappeler Berlioz dans cette génération, et aussi Emmanuel Chabrier, dont il a seul hérité la fiévreuse coloration, la tru-

culence et la complexité rythmique. Les sentimentaux, rénovateurs de l'opéra et fidèles à la mélodie à coupes périodiques, gardent le culte de Gounod, un maître du langoureux, du fade et du convenu, volontiers banal, d'une banalité énorme et ingénue, d'une mollesse rebutante et d'une câlinerie sucrée, mais assurément doué du sens de la grâce, rencontrant parfois, par la naïveté même de son mozartisme dégénéré, une certaine émotion pénétrante et humaine qu'un artiste plus concentré ou plus délicat n'eût osé exprimer avec cet abandon touchant. Ce don émotif, formulé çà et là d'une façon exquise, traîne dans un volumineux bagage d'opéras et d'oratorios qu'amoncela ce sentimental né pour les petites choses.

Enfin, c'est aussi un don naturel que révèrent les demi-novateurs en la personnalité singulière, déroutante et composite, de M. Massenet, qui, outre d'innombrables mélodies, suites d'orchestre, marches et cantiques, passant du sacré au profane avec une désinvolture simulant le génie, engendre aisément un opéra annuel. Il excelle à choisir les plus beaux et les plus célèbres sujets littéraires pour en rehausser sa musique et attirer le public, que ce soit *Thaïs, Hérodiade* ou *Manon,* et les teinte de commentaires mélodiques avec une assurance, un mépris de la difficulté, une incapacité

totale de silence, de recueillement et de doute qui rendent confus. C'est l'improvisateur dépensant un talent indéniable et multiforme à réaliser les à peu près de tous les chefs-d'œuvre, nerveux jusqu'à la névrose, amusant, irritant, musicien d'une envolée soudainement inspirée pendant vingt mesures superbes, puis tout à coup redescendu à une musique de casino, passionné et banal, gracieux et provocant, intéressant et insipide, — le musicien type de la mode et de la facticité parisiennes, metteur en scène et machiniste, organisateur de succès éphémères, capable de tout, même de sincérité, même de génie, mais jamais d'avoir une conception volontaire, unitaire et profonde de son art, qu'il aime et porte comme une élégance extérieure au lieu de l'enclore en lui comme une foi.

Il faut mettre à part — et au-dessus sans doute de tous ces aînés — M. Camille Saint-Saëns. Celui-là aussi a pu se tromper parfois, être inégalement récompensé, par l'inspiration, de l'effort qu'il y consacra. Mais il est la grande figure de son art dans la France présente par la hauteur constante de sa pensée, par sa vaste érudition, son labeur incessant, le rare exemple de scrupuleuse intégrité qu'il donne depuis quarante ans ; et il l'est aussi par son génie grave, violent et libre

formulé dans une admirable écriture héritée des traditions beethoveniennes, par son tempérament profondément énergique, humain, vibrant, que révèlent ses vastes périodes orchestrales d'une si sonore beauté. L'homme qui a signé le cahier des *Quatre poèmes d'orchestre*, *Samson et Dalila,* une foule de mélodies, et surtout la monumentale *Symphonie en ut mineur* où chante l'émotion d'un peuple, ce morceau capital de l'orchestration française depuis Berlioz, cet homme est le plus considérable représentant de son art dans le respect unanime d'une génération. Le wagnérisme est né, a touché son paroxysme et redescend, sans avoir modifié la gloire stable et authentique de M. Saint-Saëns.

Les élèves de Franck ont formé depuis toujours un groupe que la mort du maître n'a pu dissocier, dont l'amitié unissait tous les membres, et que la situation de fortune de certains a mis à même, en fondant la *Société nationale de musique,* de réaliser une tradition d'art très utilement et avec un vif intérêt. M. Vincent d'Indy, qui en a été l'âme, est certainement la personnalité dominante de toute la génération nouvelle, par l'importance de son œuvre, l'étendue de sa science orchestrale et la noblesse de son caractère. Le succès de *Fervaal* et de *l'Étranger,* après le *Chant de la cloche,* la *Sym-*

phonie sur un thème montagnard, les *Quatuors,* l'admirable *Wallenstein, Saugefleurie,* tant de nobles œuvres de musique de chambre d'une inspiration grave, passionnée et savante, ce succès est certainement le plus légitime couronnement d'une maturité d'artiste grandie dans l'hostilité de la critique et l'envie sournoise des officiels. M. Vincent d'Indy est, avec M. Saint-Saëns, le plus sérieux, le plus classique, le plus considérable des harmonistes français.

Et je veux tout de suite faire sa place, hélas! posthume, à ce délicat, à ce tendre, à ce naturel et suave Ernest Chausson, le plus direct héritier de la douceur stylisée et des timbres purs de Franck, au symphoniste de la *Symphonie en mi bémol,* à l'auteur du *Soir de fête,* du *Poème pour violon et orchestre,* du *Concert,* du *Roi Artus* et de lieds délicieux, tué par accident au moment où son vrai et beau talent allait franchir l'estime de l'élite et s'imposer au public entier. Il était avec M. Vincent d'Indy l'âme de cette *Société nationale* qui a joué une foule de jeunes inconnus, révélé leurs talents, et donné une foule de beaux récitals. Près de M. d'Indy et de Chausson, M. Henri Duparc, érudit remarquable et musicien distingué, était l'esthéticien du groupe, où se joignent M. Pierre de Bréville, au talent souple et d'une eurythmie

originale, M. Guy Ropartz, auteur de quatuors inégaux mais parfois d'un puissant coloris tragique, M. Georges Huë, M. Louis de Serres, M. Paul Dukas, dont une symphonie a été à bon droit jugée très intéressante, Alexis de Castillon, mort depuis quelques années et dont les Concerts Ysaye ont révélé en maintes auditions de la musique remarquable, MM. Witkowski, Vreuls, Léon Moreau, Camille Chevillard, que ses fonctions absorbent trop pour lui permettre de donner suite à ses excellents débuts symphoniques, M. Sylvio Lazzari, l'auteur passionné et énergique d'*Armor* et d'une série déjà importante de pièces de musique de chambre, et enfin M. Charles Bordes, dont les mélodies, la nerveuse et curieuse *Suite basque,* ont signalé le talent, mais qui a surtout gagné sa belle notoriété en se dévouant corps et âme à la restauration de la musique religieuse et pittoresque du XVIe siècle, en constituant dans Paris cette chapelle devenue célèbre sous le nom des Chanteurs de Saint-Gervais, et plus tard cette *Scola Cantorum* qui est la meilleure école de musiciens actuelle en face de l'enseignement habile et sans âme du Conservatoire.

Sied-il d'adjoindre à cette phalange M. Gabriel Fauré, le commentateur subtil, ému et charmant de Verlaine ? L'auteur de tant de mélodies d'une

écriture rarement ouvragée, d'un caractère intimement pénétrant, est plutôt en dehors de toute classification, apprécié sans distinction d'écoles. Et il faut considérer aussi comme des isolés M. Gaston Carraud, savant et très sobre de moyens musicaux, M. Henri Rabaud et sa *Procession nocturne,* M. Savard, qui s'est fait chef d'orchestre en province pour jouer la musique de ses camarades. Si, d'un brusque sursaut, je reviens à M[me] Augusta Holmès, si dissemblable des précédents, c'est qu'il serait aussi injuste de l'oublier que malaisé de la classer. Cette Muse, dont la personnalité a ému à bon droit toute sa génération par son éclatante énergie, a signé près d'opéras ou de pièces symphoniques d'un romantisme un peu sommaire, des mélodies d'une grâce païenne et sensuelle où l'inspiration passa parfois, généreuse et entraînante. Enfin, il faut revenir au talent abondant de M. Reynaldo Hahn, dont la précocité fêtée par les mondains a créé un grand nombre de commentaires musicaux sur Heine, Verlaine et les poètes modernes, avec une inégalité résultant des dons de facilité exceptionnelle de l'auteur, mais souvent avec un charme de jeunesse, de fraîcheur et de mélancolie. Et c'est aussi à cette poésie qu'est allé M. Gabriel Fabre, dont les quelques œuvres de musique vocales côtoient subtilement l'émotion

poétique proprement dite : et là aussi M. Samazeuilh, et M. Florent Schmitt, un tout nouveau venu qui semble destiné à une originalité savoureuse d'ici quelques années.

Il nous faut maintenant arriver au groupe des musiciens qui tentent de rajeunir l'ancien opéra et la musique pittoresque en y introduisant des éléments nouveaux, pris au drame lyrique ou aux idées récentes sur le rôle de la symphonie dans l'action. De ceux-là, M. Paul Vidal est sans doute le plus important par le talent et l'œuvre. Depuis l'époque déjà lointaine où il signait la charmante partition du *Pierrot assassin* de Paul Margueritte, jusqu'à *Guernica* qui contient des morceaux d'une distinction réelle et notamment un premier acte presque parfait, M. Vidal s'est montré musicien sérieux, intéressant, et d'une inspiration qui, sans être lyrique, est toujours généreuse et souple. On pourrait en dire autant, mais à un degré moindre, de M. Gabriel Pierné, qui s'est beaucoup répandu et a montré de nombreux dons auxquels n'a sans doute manqué que la cohésion et une conception synthétique pour constituer un artiste de personnalité bien définie. M. Pierné est arrivé à une sorte de fusion de la musique descriptive et du dramatique sentimental qui montre une réelle ingéniosité, et dont son *Soir de Noël* est un exemple

curieux, très supérieur en tous cas à la *Navarraise* de M. Massenet, rappelant dans le même genre ces tableaux à musique qui étalent leur chromolithographie aux murs de certaines salles à manger de province.

Plus sentimentaux sont les frères Hillemacher, dont le *Drac* a eu du succès à Carlsruhe, M. Paul Puget, M. Henri Maréchal et M. André Messager, l'auteur charmant de *La Basoche* et d'*Isoline*, le connaisseur fin et distingué de toute la musique ancienne et récente, et M. André Wormser, l'auteur de *l'Enfant prodigue*, et M. Georges Marty, que le *Duc de Ferrare* a révélé au grand public, et M. Alfred Bachelet, dont les fragments de *Fiona* ont été applaudis aux concerts Lamoureux, et qui est un symphoniste élégant et ferme. Enfin, avec *l'Ile du Rêve* et la *Carmélite*, nous retrouvons dans l'opéra sentimental ou le conte lyrique, M. Reynaldo Hahn, et il faut terminer cette énumération par M. Camille Erlanger, l'auteur de *Saint-Julien l'Hospitalier*, du *Juif Polonais* et de *Kermaria*, musicien savant, énergique, montrant des qualités foncières de symphoniste et une originalité inventive dans l'innovation scénique.

On ne peut guère considérer autrement que comme un isolé M. Alfred Bruneau, dont la tendance, qualifiée sommairement de *réaliste* par les

critiques, est beaucoup plus complexe que ne l'indique cette épithète d'ailleurs vague et conventionnelle. M. Bruneau, dans *le Rêve,* dans *Messidor,* et dans l'*Ouragan,* a essayé de constituer une transposition lyrique de la vie moderne en usant très librement du récitatif en prose et en faisant un mélange curieux des formules de l'opéra et des procédés wagnériens. Il y a de l'audace dans la tentative de M. Bruneau, de l'habileté, de la science orchestrale sérieuse, plutôt qu'émouvante, mais il ne paraît pas avoir jusqu'ici trouvé en lui-même la force lyrique assez vaste, assez ample pour créer une atmosphère vibrante et transposée autour des détails de réalité quotidienne qu'il prétend situer dans un art fictif, synthétique et de mysticité psychologique comme le drame musical.

M. Gustave Charpentier, plus favorisé des dieux, a cette force lyrique, il l'a magnifique, exubérante, d'un coloris intense, d'une fougue rythmique constamment orageuse, d'un emportement passionné ; il l'a ruisselante en flots de sève, au point d'en être congestionné et de faire éclater à force d'idées, de sensations et de moyens dramatiques, le cadre des symphonies et des poèmes d'orchestre où il s'est contenu longtemps avant de trouver une scène pour livrer au public les œuvres théâtrales qui l'attirent avant tout. M. Gustave Charpentier est aussi un

isolé, assez mal vu des musiciens précieux et élégants que son origine populaire et sa belle violence d'anarchiste effara dès ses débuts, jalousé par les académiques, mais acclamé aux concerts par toute la jeunesse qu'enfièvre sa communicative ardeur. Les *Impressions d'Italie,* la *Vie du Poète,* où se trouvent d'admirables périodes d'orchestre, où s'élèvent des hymnes passionnées, jaillies avec une franche simplicité mélodique d'un réseau orchestral très travaillé et très imprévu, ont donné à la foule des mélomanes indépendants, à la belle foule vibrante des petites places la sensation qu'un traditionniste de Berlioz, un fils de Bizet et de Chabrier était né. Les poèmes de Verlaine interprétés par M. Charpentier, la *Veillée rouge,* les *Chevaux de bois* surtout, ce bijou d'orchestration savamment graduée dans la violence, la *Chanson du Chemin,* les belles mélodies commentant le *Jet d'Eau* et l'*Invitation au Voyage,* la curieuse création du *Couronnement de la Muse,* si originalement agencée, avec ses thèmes de la rue évoquant les audaces réalistes de Jannequin, tout cela a conduit de succès en succès ce musicien travailleur et audacieux à la représentation de *Louise* à l'Opéra-Comique, qui lui a donné la fortune et la gloire. Peut-on appeler *réaliste* la conception d'un artiste qui, fils du peuple et de sympathie révolutionnaire,

désire mettre au service des émotions libertaires de la foule le magnétisme immense de l'orchestre, le chant éloquent et vaste du drame lyrique s'élevant dans les mœurs actuelles ? M. Gustave Charpentier est évidemment un tempérament de premier ordre qu'on ne peut définir, et qu'il faut regarder se développer avec confiance, où qu'il lui plaise de nous mener. C'est le plus français de nos musiciens, avec une idée de fond, et c'est tout ce qu'on en peut dire.

Je ne saurais terminer mieux cette brève revue des musiciens, et spécialement des inclassables qu'en opposant à M. Charpentier, concret, vibrant, violent et populaire, un autre isolé, celui-là concentré, mystérieux, raffiné et jalousement aristocratique : c'est M. Claude Debussy, tenu à l'écart plus encore par son dédaigneux amour de la solitude que par l'envie de ses confrères, créant, à cette extrémité de l'art où Sainte-Beuve plaçait les *Fleurs du Mal,* des œuvres lentement élaborées, d'une écriture subtile, exquise, ouvragée avec une extrême délicatesse harmonique, et inspirées par une âme rare, une nervosité presque maladive, un lyrisme contenu et douloureux, fait pour rebuter la majorité, déconcerter les professionnels et passionner les poètes. M. Debussy est le Mallarmé ou le Whistler de la musique. Les *Ariettes* d'après

Verlaine, le cahier sur Baudelaire, le *Quatuor*, le poignant *Prélude d'orchestre à l'Après-midi d'un faune,* la *Demoiselle élue*, d'après Rossetti, les *Proses lyriques*, les *Chansons de Bilitis,* la *Suite* pour piano et les récents lieder sont des œuvres d'une valeur musicale très haute, troublantes, aventurées aux extrêmes confins de la sensibilité auditive, décourageantes de difficulté technique et de préciosité sans afféterie. Quant au commentaire musical mis par M. Debussy, syllabe à syllabe, sous le texte intégral de *Pélléas*, il est tout à fait spécial ; son innovation sera peut-être soumis cet hiver au public de l'Opéra-Comique, qui sera en tous cas obligé de goûter les belles harmonies profondes dont M. Debussy a soutenu les différentes péripéties du drame, s'il demeure surpris du mode absolument neuf de récitatif imaginé par ce rare auteur (1). L'ascendance de M. Debussy paraît être, avec Schumann, la musique et surtout l'ensemble d'idées et de sensations de Borodine et des symphonistes russes, outre une parenté idéologique

(1) La prédiction s'est réalisée en 1902 : *Pelléas* et *Mélisande* a causé une profonde émotion et un considérable mouvement dans la critique européenne. C'est un chef-d'œuvre sans analogue, qui marque un âge nouveau de la musique déclamée et une conception absolument individuelle de toute la musique. Et pourquoi pensé-je, malgré toute l'immense dissemblance apparente, à Rameau ? Opinion de profane, sensation de poète, mais je l'ai devant M. Debussy.

très curieuse avec tous les mystérieux, Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Poe, Whistler, Laforgue : ce sont autant les ancêtres et les frères de M. Claude Debussy que le seraient des musiciens. On peut ne le point goûter ou ne le point comprendre ; mais c'est le plus ténu et le plus foncièrement original de nos harmonistes et, sans aucun doute, un homme de génie.

Je n'ai même pas espéré tracer un tableau résumé des ressources et des tendances musicales de l'heure présente : il y faudrait de plus vastes commentaires, tant de scrupule et de soins que rien ne prétend ici avoir force de jugement. J'estimerais avoir donné une sanction suffisante à ces pages si le lecteur y discernait avec netteté l'opinion suivante : la musique française récente ne demeure pas stationnaire, elle recherche, combine, analyse et se prépare ; mais elle se sent à une heure où la création d'un nouveau mode d'expression s'impose pour recevoir le surprenant courant d'émotion que la foule déverse dans la musique. L'art des initiés gardera pures ses sources secrètes, mais le vaste fleuve des foules demande à se creuser un lit inconnu. Est-ce le drame lyrique réduit à l'énoncé d'idées générales simplifiées, est-ce l'opéra renouvelé dans ses ressources sentimentales, est-ce la

symphonie qui va s'ouvrir assez largement à cette irruption? Nous ne pouvons encore rien répondre. En attendant, la religion de l'orchestre offre aux milliers de fidèles des concerts dominicaux le riche trésor de l'ancienne symphonie et le culte des dieux de ces deux derniers siècles, et il y a là assez d'autels pour agenouiller toutes les prières et confesser toutes les âmes. Toutefois, l'instinct de continuation tourmente les musiciens actuels ; la musique s'ouvre sur des perspectives illimitées. La symphonie a deux cent cinquante ans, et tout indique que cette « écriture de l'ineffable » va formuler pendant une série de siècles l'émotion morale de l'humanité. Elle durera peut-être plus longtemps que tous les autres arts, elle persistera peut-être sur leurs mémoires comme le seul langage assez fin pour exprimer la sensibilité future, auprès d'une littérature abrégée et condensée en formules, qu'exprimera l'idéologie sociale. Ainsi faut-il penser que la musique, après l'opéra déjà caduc, après la symphonie, après le drame lyrique, s'incarnera en d'autres formes que nous ne pouvons pas supposer ; avant de supplanter tous les autres arts, elle se les adjoindra selon maintes combinaisons dont le « tableau musical », le récitatif, la description suggérant le décor par l'orchestre, et toutes les recherches mentionnées plus

haut, sont les balbutiements informes. Attentifs, scrupuleux et inquiets, les musiciens de l'heure actuelle sont penchés sur cet inconnu. La saison prochaine va-t-elle, aux messes dominicales de la Religion de l'Indicible, nous révéler l'esquisse du dieu nouveau ? Les fidèles en tous cas s'empressent, ardents, convaincus, captivés : l'hymne orchestral est entré dans les mœurs, ils ne pourraient plus s'en passer. Nul ne sait où la musique parviendra, car elle est le seul art qui agisse directement sur l'âme et le puisse même si l'esprit est rebelle, ignorant ou incompréhensif. Son émotion passe par-dessus les idées esthétiques et toutes les raisons ; elle les annule et les concilie, elle violente la conscience comme le frisson de la volupté, elle l'épanouit et la contente pleinement, comme la foi. Elle est le seul art qui donne l'extase, non point partielle et tempérée par l'admiration et l'analyse, mais foudroyante et saisissant tout l'être simultanément. Et comme cette propriété de donner l'extase ne peut se rencontrer dans deux domaines de la pensée sans les faire coïncider, il est vraiment permis de dire que la musique, religion d'initiés au début, sera la religion des foules, la transposition du divin dans l'âme sans l'intermédiaire de symboles, le vrai christianisme de l'avenir.

L'ESPRIT SCIENTIFIQUE DEVANT LES LETTRES ACTUELLES

« La science est aujourd'hui en mesure de revendiquer la direction morale et matérielle des sociétés ». Cette parole de M. Berthelot, prononcée à l'occasion de son jubilé en 1901, a soulevé une émotion profonde. Le respect seul a pu atténuer chez certains l'ardeur des controverses en présence d'une déclaration qui leur semblait un défi, et qui reste tout au moins l'expression absolue et altière d'une croyance. Il ne nous semblera pas inutile de commenter aujourd'hui une phrase qui peut être considérée comme l'emblème et la formule d'un différend intellectuel dont les données reparaissent à chaque instant, sous mille formes, dans les préoccupations idéologiques de l'époque. On peut dire même que toutes sont plus ou moins forcées d'y revenir. D'autre part, une semblable parole n'est pas la propriété momentanée d'un seul homme. M. Berthelot était entre tous qualifié

pour l'énoncer. Mais il est d'un caractère trop élevé, d'une âme trop familière des idées générales pour ne point identifier sa conviction à l'idéal scientifique lui-même et cesser de s'attribuer, là comme toujours, une valeur représentative. C'est donc à sa redoutable sentence elle-même que s'adresseront les réflexions qui vont suivre.

Que la science puisse revendiquer la direction matérielle des sociétés, cela a été généralement admis, parce que très peu de personnes sont en état d'évaluer l'effort scientifique moderne et que leur ignorance de la science ne leur permet d'en envisager que les résultats tangibles. L'évidence des applications les conquiert. Les gazettes en font part au public en simplifiant enfantinement l'exposé de leurs idées génératrices, et le nombre des découvertes usagères de la science a été assez considérable en peu d'années pour frapper la foule d'un respect craintif et lui inspirer confiance dans le progrès simultané des recherches entreprises. La science, depuis cinquante ans, a contribué si puissamment au développement des industries, que la vieille idée, chère à Pécuchet et à Homais, du « savant » bizarre occupé de choses obscures et inutiles, est morte. Aux yeux de tous, même des agriculteurs, le savant apparaît aujourd'hui comme

un homme fortement armé, détenant des procédés d'une puissance immédiate, et comme une personnalité qui peut intervenir pratiquement dans l'existence contemporaine tout en se livrant, dans des laboratoires interdits, à des travaux abstraits qu'il est superflu de connaître. La foule ne s'est jamais fait que deux images de l'homme qui sait : ou elle le tient pour un maniaque négligeable, un innocent ; ou elle le considère comme un thaumaturge capable de galvaniser les trépassés ou de faire de l'or. Elle n'a pas modifié cette conception simpliste depuis le moyen âge, et le savant actuel, apportant le téléphone, le phonographe, l'acétylène, les rayons X, ou telle substance chimique modifiant des industries et décuplant la production par une économie décuple sur la matière première, semble aux foules un magicien modernisé. On n'a pas manqué de dire et de redire que Pasteur ou Berthelot eussent pu gagner des fortunes colossales avec des inventions qu'ils ont noblement données au commerce, et ce genre de détails impressionne toujours les majorités. Enfin, les résultats pratiques de la science ont si favorablement disposé l'opinion, qu'il n'est guère de bourgeois qui, lisant dans son journal quelque nouvelle acquisition scientifique, ne se dise : « *Ils* ont encore trouvé cela, ils finiront bien par trouver le reste... »

Et la vision d'un monde mécanique permettant le moindre effort est faite pour flatter les esprits ordinaires.

Mais pour les esprits mieux informés, la déclaration de M. Berthelot comportait deux termes dont beaucoup contestaient la connexité et dont un plus grand nombre encore n'admettaient que le premier. Sans méconnaître les bienfaits matériels de la science, ils étaient d'abord résolus à soutenir qu'il n'y a pas « La Science » mais simplement « les sciences » et que cette distinction est grosse de conséquences. Et ils soutenaient ensuite que les sciences ne peuvent aucunement prétendre à une direction morale des sociétés, sinon par des moyens très indirects. Il est évident, par exemple, que l'introduction progressive des données scientifiques dans le domaine industriel peut, en modifiant les conditions de la production et des tarifs, en généralisant l'hygiène, sur maint autre point encore, avoir une influence sociologique.

La continuité et la réciprocité des phénomènes sociaux est aujourd'hui trop communément admise, pour qu'on hésite à l'acceptation d'une telle pensée. Mais le mot de « morale » a le don de fanatiser les intellectuels de la classe dite « spéculative ». Et il semblait, depuis le subit développement des sciences dans le domaine pratique, que celles-ci

eussent convenu de ne jamais toucher à des questions de cet ordre.

Par une étrange interversion, la science, qui inspirait jadis de la défiance et même de l'hostilité à la foule, lui a inspiré sympathie et confiance en devenant « les sciences », et les intellectuels, qui la considéraient jadis comme une sœur de la philosophie, se sont mis à la détester pour des raisons opposées. La science, du milieu du XIX[e] siècle jusqu'à nos jours, a paru s'éloigner des problèmes idéologiques pour se consacrer aux problèmes pratiques, et sa plus surprenante création, celle de la chimie, semblait bien préciser par son objet même cet abandon et ce retour à la spécialisation, ce culte de l'analyse succédant à la prétention aux idées générales. C'était un répit, un temps d'arrêt, et rien de plus. Mais les moralistes, les philosophes, les spiritualistes, les idéologues littéraires continuaient à échafauder des systèmes *a priori*, à se débattre dans les catégories kantiennes et néo-kantiennes, à bigarrer de diverses ajoutes l'idéalisme de Cousin ou de Jouffroy, à transformer l'idée chrétienne ou à remonter à l'hellénisme, à déformer Schopenhauer, à amalgamer la métaphysique et la morale, à concilier le rationalisme et l'animisme, enfin à embrouiller passions, raisons, instincts, chacun selon son goût personnel, et à

bâtir à tout bout de champ des synthèses hypothétiques et légèrement déclamatoires. La métaphysique et la morale sont en effet l'occasion de faire montre d'un art délicieux et même puissant, si elles sont maniées par des esprits poétiques et lyriques, et le mysticisme s'ouvre à soi-même des perspectives illimitées, où l'éloquence trouve des thèmes magnifiques. Et comme l'art, par la beauté du verbe et l'énonciation d'une conviction personnelle, trouve toujours moyen d'émouvoir l'âme, n'ayant pas pour mission de fortifier l'esprit, il arriva que de nobles livres résultèrent du spiritualisme, et que leurs incohérences mêmes furent des beautés. Elles choquèrent la vérité, mais en en tirant des étincelles. Cependant la science, industrialisée, confinée dans l'analyse, était peu séduisante aux imaginatifs : elle se souciait peu de les charmer, et se laissait traiter d'« utilitaire » voire de « démocratique » par les essayistes spiritualistes.

Qu'arriva-t-il pourtant, sinon que le tourbillonnement de ceux-ci dans le maëlstrom des hypothèses théurgiques les ramena inexorablement à leurs points de départ et les replaça devant les mêmes questions originelles, devant la causalité et la finalité, avec une ironie vexante pour leur éloquence ? Il advint alors que certains, fatigués de ces vains discours, se tournèrent vers la science,

et se demandèrent si elle n'avait pas trouvé, dans sa marche lente et peu brillante, quelques points positifs. Il y eut deux rapprochements plutôt fâcheux. Le premier s'opéra par la divulgation des idées darwinistes qui, commentées à tort et à travers par des littérateurs et des moralistes de salon, considérées comme la glorification de l'athéisme et la consécration du struggleforlife, excitèrent une indignation factice, dont la cause était nulle. Vainement les efforts de Taine, restituant au déterminisme son véritable sens, survinrent : ils n'enrayèrent pas les protestations des spiritualistes et des néo-chrétiens, qui déclamèrent sur l'immoralité de la science et ne manquèrent pas de tenir la morale pour un fief inaliénable du spiritualisme et du rationalisme. Le second rapprochement se fit par l'entremise du roman naturaliste et social, s'appuyant sur Comte et sur Taine et lançant dans les lettres la lourde théorie de l'hérédité avec l'insuffisance intellectuelle que l'on sait. Il y eut cette fois une réaction plus vive encore de la part d'esprits libres, dégagés du déisme, mais trouvant que vraiment ce commentaire du déterminisme et du positivisme était par trop médiocre, et d'un machinisme aussi naïf, à tout prendre, que la morale du vice puni et de la vertu récompensée. Le réalisme était le fruit d'une

réaction bien compréhensible contre les faveurs de l'idéalisme sentimental, mais l'un n'avait guère plus de fond que l'autre : il y avait substitution de fétiches et non progrès. Ce fut à ce moment que le roman psychologique intervint, avec la prétention de recueillir les deux héritages, et de développer une conception morale en tenant compte des observations déterministes. Il faut dire à sa louange que c'était une tentative du moins très supérieure aux monotones « cas de conscience » du déisme de Sorbonne et aux non moins monotones « documentations » du naturalisme. Mais si l'une et l'autre parlaient des jargons, l'un nébuleux et l'autre chiffré, le roman psychologique ne manqua pas d'en parler un troisième ; et avec les poupées du sentimentalisme et les mécaniques du naturalisme, il inventa la poupée mécanique perfectionnée, à la fois automatique et déclamatoire, dont les actes piètres furent commentés sentencieusement. C'était l'époque où quelques essayistes, s'appuyant sur les théories physiologiques de Claude Bernard, commençaient, développant aussi Taine, à chercher prudemment la racine de la psychologie dans l'étude des localisations cérébrales, en réagissant contre les catégories, les impératifs, le rationalisme absolu et les doctrines de révélation catholique. En face des Lachelier, des

Jouffroy, en face de la croyance à un lieu géométrique de la morale situé hors du globe terrestre et dans un infini hypothétique, les Ribot, les Richet, les Dubois-Reymond, rompant avec la métaphysique, cherchaient à mettre d'accord la morale et la physiologie en les exemptant toutes deux d'un parti pris anthropocentrique sur lequel avait jusqu'alors reposé presque exclusivement la morale de révélation. Le roman psychologique ne manqua pas de tomber dans le travers de ses prédécesseurs et de faire les demandes et les réponses : ne résistant pas à l'orgueil de sembler introduire dans les lettres un élément de certitude, il se crut assez fort pour résoudre les vieux problèmes, démonter le mécanisme de l'âme, et satisfaire tout le monde en sauvegardant l'idéalisme conventionnel et la morale révélée, le fameux consentement universel, tout en évitant les objections adressées au vieux sentimentalisme par les déterministes. Cela fit sensation dès l'abord : par malheur, la psychophysiologie était loin de se déclarer aussi avancée que ses commentateurs littéraires. Il faut souvent se résigner à sembler apprendre d'autrui ce que l'on est chargé de lui enseigner, et d'excellents disciples de Claude Bernard durent passer des heures de surprise profonde en lisant les romans de M. Bourget.

Comme, en ces matières, on n'en impose pas indéfiniment, sinon à soi-même, il advint ce qui devait advenir. Le roman psychologique ennuya tout le monde, et dut s'avouer sa facticité. Dès lors, chacun tira de son côté. Les uns en revinrent élégamment au « Que sais-je ? » et, à défaut de Montaigne, se référèrent à M. Renan, qui n'en eut cure ; les autres demandèrent de l'énergie au tombeau de Napoléon et des conseils au culte des morts ; et d'autres revinrent tout bonnement au catholicisme et au nationalisme. C'était affaire personnelle ; mais on ne renonce pas facilement, ayant endoctriné le public, au prestige de la « direction d'âmes ». Aussi les propagateurs du roman psychologique préférèrent-ils faire retomber sur la science, *qui ne s'était jamais souciée d'eux,* la responsabilité de leur échec. N'ayant pas réussi à constituer un individu psychologique viable, à résoudre en lui les antinomies du déterminisme et du libre arbitre, de la morale révélée et de la morale constituée par l'accommodation au milieu, ils imaginèrent, avec une certaine rouerie, de déclarer que l'individu n'était pas un sujet à étudier en soi, mais qu'il n'existait que par réciprocité sociale : c'est ainsi qu'ils virèrent adroitement vers le roman sociologique, et c'est ainsi qu'après le culte du moi, nous avons vu M. Lemaître passer

du renanisme au Tribunat nationaliste, et M. Bourget enfin se déclarer monarchiste et catholique ; quand on n'a plus d'idées psychologiques, on s'en trouve toujours assez de reste pour s'ingérer dans la politique, et les impuissances s'y voient moins. Cependant ces fluctuations s'étaient faites discrètement : il fallut M. Brunetière et son besoin inné de dogmatiser pour s'aviser de tout gâter en criant à la *faillite de la science*. Et, semblable à ces accusés qui, par un coup d'audace, prennent l'offensive et accusent préalablement, cet écrivain, se posant en champion de l'idéalisme, du spiritualisme, du catholicisme, du sentimentalisme et de la morale révélée, déclara tout net à la science qu'elle avait trompé tout le monde, déçu les romanciers, failli à ses promesses, qu'elle n'expliquait ni Dieu, ni le bien, ni le mal, qu'elle ne « consolait » pas !

Un observateur impartial, pour parler comme feu Ponson du Terrail, restera frappé de stupeur devant cette extraordinaire bouffonnerie idéologique qui consiste à vouloir faire signer en blanc un chèque sur la banque des certitudes et à crier au voleur lorsque d'honnêtes gens, n'ayant rien promis, se refusent à payer, et prétendent bien ne pas rembourser un orviétan qu'ils n'ont pas vendu. Les savants eussent pu trouver cette manœuvre d'un comique scandaleux et répondre à l'accusa-

tion d'abus de confiance par une semblable au nom de Taine et de Claude Bernard. Ils préférèrent laisser vaticiner M. Brunetière, travailler, et donner plus tard leurs résultats, non sans observer l'illogisme profond des littérateurs à leur égard. Au temps de Lulle, de Paracelse, et même de van Helmont, les idéologues reprochaient aux alchimistes de se mêler de synthèse métaphysique, et en réclamaient le droit exclusif; lorsque la science se restreignit à l'analyse et aux applications, ils lui reprochèrent de ne pas donner de synthèse. Au XVIIIe siècle, les encyclopédistes avaient paru désireux d'une conciliation ; mais l'énorme agrandissement du champ des recherches au XIXe siècle avait rendu la dissociation nécessaire, pour longtemps du moins. Que signifie donc la hautaine réponse de M. Berthelot, faite fermement à M. Brunetière? Ceci, simplement, qu'après la période de dissociation, la science va tenter la réunion des deux principes. Et depuis la mort de Pasteur un seul homme avait qualité pour prononcer une telle parole et présager une telle opération de l'esprit scientifique actuel : c'était l'homme qui en créant la chimie organique, après être descendu au fond de l'analyse est remonté à la synthèse.

« La science peut prétendre, a dit M. Berthelot, à la direction morale des sociétés. » Il n'a pas parlé

de métaphysique, et il a pour cela ses raisons, mais il ne nous est pas interdit de les rechercher, M. Berthelot, comme Pasteur, s'est bien gardé d'imiter la présomption des écrivains qui, admettant d'emblée à la morale une origine et une sanction métaphysiques, dans leur zèle anthropocentrique, reprochaient à MM. Ribot ou Richet, qui n'en peuvent mais, de ne pas avoir trouvé dans la psychologie de quoi assurer leurs dires. Il a laissé de côté le champ métaphysique, sur lequel la science n'est pas encore en état de rien décider. Mais on peut bien prévoir que, dans l'esprit de M. Berthelot comme dans celui de Pasteur, la métaphysique finira peut-être par se déduire de la morale, ou du moins par en être la conséquence individuelle, encore qu'ils affectent de n'en point parler. Nous avons entendu sur ce point quelques leçons de Pasteur bien significatives, à l'Ecole normale, à quelques mètres du cours du bon Ollé-Laprune.

Mais si M. Berthelot se montre encore plus réservé que Pasteur et que Claude Bernard et s'il a tenu à se tenir apparemment à la chimie c'est-à-dire encore plus loin des questions morales que les physiologistes, il n'en sous-entendait pas moins quelques considérations essentielles auxquelles la phrase litigieuse fait évidemment allusion.

Et la première de toutes les considérations est

justement celle qu'on a feint de ne pas remarquer, celle de la modification profonde de la science contemporaine. La diatribe de M. Brunetière aura au moins servi à démontrer que les psychologues de Sorbonne et de roman avaient tour à tour souri ou tiré la langue à une science dont ils ne s'étaient même pas fait une idée précise. Si la majorité des savants se sont dévoués depuis cinquante ans aux perfectionnements industriels, il n'en est pas à conclure que les sciences ont dévié vers l'utilitarisme, renoncé à rejoindre par la psychophysiologie les problèmes moraux, et « sombré dans le matérialisme » (1). La lignée des savants idéologiques n'a pas cessé de s'établir, depuis les théories dynamogéniques de Faraday jusqu'aux idées pastoriennes, aux principes vitalistes de Bernard, aux synthèses organiques de M. Berthelot. Et c'est précisément à une heure où la science commence à tenter sa synthèse et à se remettre en marche vers les problèmes moraux, qu'une génération de neurasthéniques littéraires, conservateurs, sentimentaux, déistes et dandys, lui jette à la face une déclaration de fail-

(1) Précisément M. Le Châtelier se plaignait récemment, dans la *Revue générale des sciences,* de voir les savants actuels se désintéresser de buts pratiques et distinguer trop entre la science pure et la science appliquée. Une telle réflexion montre que les écrivains sont un peu en retard en faisant le contraire.

lite avec une stupéfiante tranquillité. S'est-elle demandé un instant si la science était bien ce qu'elle en pensait? Pas une minute, et on le voit autant dans les romans de M. Bourget que dans l'opuscule de M. Brunetière.

Cependant l'esprit scientifique se révèle autrement sage, logicien, prudent et hautain que l'esprit littéraire. Il sait bien que « les sciences » n'avancent pas toutes sur un même plan, que leurs découvertes sont solidaires, que la chimie biologique pourra peut-être dans quelques années aider la psychophysiologie bien plus que nous ne le croyons, et qu'avant de parler des « sciences » il faudrait savoir desquelles on parle. Quand on pense qu'on vient encore nous citer le mot de Broussais : « Je n'ai pas trouvé l'âme sous mon scalpel » en déclamant contre le matérialisme de la médecine, et qu'on conclut de là au matérialisme de la science en général ! M. Brunetière dirait presque « son voltairianisme » s'il osait. Mais la science a des réponses d'une tacite ironie, et tandis qu'on incrimine le matérialisme et le « manque d'idéal » de la médecine, prise pour toutes les sciences selon les besoins de l'argumentation, voici que la science fait connaître que les conditions de la matière se transforment. La « vile matière », thème des décla-

rations, devient, par les découvertes successives de Chevreul, de Hertz, de Rœntgen, absolument dissemblable de ce qu'on croyait. L'interpénétration, la polarité, la dissymétrie moléculaire, les identités d'ondes lumineuses et sonores, la perception transsubstantielle des rayons X détruisant toutes les notions sur l'agglomération et l'opacité, autant de principes qui arrivent à convertir cette fameuse « matière » en un élément quasi-métaphysique, en un « sensible » aussi swedenborgien que possible, en un « tissu magnétique » continu. Que deviennent alors les vieilles théories de la connaissance et les arguties séparant le pondérable et impondérable? Cependant une autre branche des sciences, celle des études magnétiques, coïncide à la chimie biologique et à l'optique pour relier à l'ancien occultisme la psychophysiologie, pour constituer une nouvelle théorie de la connaissance et du « corps astral », développer ainsi le principe des localisations cérébrales et fortifier le principe de l'objectivation du moi par la constatation de la perméabilité indéfinie de la matière. Ici Hertz, Chevreul, Rœntgen, Helmholtz, réincarnent Lulle, Van Helmont, ressuscitent la vieille alchimie et corroborent le fakirisme et ses miracles, avec plus de documents, mais sans moins de mysticisme facultatif.

Et qui ne voit que l'étude de la matière ainsi comprise entraîne d'immenses conséquences dans le domaine métaphysique ? Nous arrivons tout droit à la fameuse question du « mystère », prétexte et postulat de toutes les morales de révélation, et nous apercevons clairement que *La Science*, telle que la concevaient les anciens alchimistes-métaphysiciens, ce n'est pas seulement la réunion des sciences, c'est avant tout leur réunion à un égal degré de développement, c'est, en somme, *la métaphysique réalisée*, la réduction à l'unité du physique et du moral. Or, les degrés de développement ne sont pas encore égaux, il se trouve par exemple que la chimie synthétique selon Pasteur et Berthelot est bien plus dégagée de l'ancienne conception de la matière, bien plus idéologique que la médecine, en ce moment. Quant au « mystère », la science n'est pas assez étroite pour l'envisager comme une sorte de corps simple irréductible dont une synthèse tenace aura raison quelque jour, et que les moralistes la mettent au défi de réduire dans ses creusets. La science conçoit que le mystère est, de quelque nom qu'on l'appelle, mouvement, force, Dieu, etc., un principe autocomplexe, qui se reculera et se multipliera plus on progressera. Le mystère en effet n'est pas une notion fixe, mais il s'accroît et s'augmente en rai-

son directe des découvertes : l'ignorance primitive, en facilitant les théodicées, avait réduit l'immense somme des phénomènes incompréhensibles à une conception unitaire de leur cause, et plus l'humanité a appris, plus elle a dû décomposer ce « mystère » global en une infinité de mystères partiellement réductibles. Connaître, c'est être à même de découvrir d'autres sujets de recherches là où l'inconnaissance ne percevait que du néant. C'est ainsi que l'occultisme, par exemple, création toute métaphysique, intuition traditionnelle chez quelques rares esprits, loin d'être tué par la science comme on le prétend, s'en fortifiera au contraire, et que les idées de Hertz et de Rœntgen sur l'interpénétration réalisent la supposition de certains spirites, supposition géniale que l'état de la science expérimentale privait de la possibilité d'une démonstration pratique et qui, de ce fait, passait pour démente ou tout au moins gratuite.

On peut donc considérer que la science, loin de tuer le « mystère » cher aux idéologues et aux sentimentaux, le fortifie ; mais elle le débarrasse de son vieil attirail théologique et anthropocentrique. Quand M. Berthelot a déclaré, il y a quelques années, en soulevant les railleries « La nature n'a plus de secrets pour nous », il voulait simplement

exprimer cette idée de la division du mystère, l'idée que tout problème, du fait qu'il est posé, reçoit déjà un commencement de solution, puisque la possibilité de le poser implique qu'on en connaît les termes, qu'on soupçonne qu'il y a à le poser. Il n'y a donc plus mystère, car le mystère suppose l'insoupçon absolu des problèmes eux-mêmes. On peut faire le même raisonnement au sujet de la question morale, où la psychophysiologie est intervenue si puissamment. Il est à prévoir que la progression combinée des sciences magnétiques, de la chimie et de la physiologie, en modifiant nos données sur la matière, modifieront forcément nos données sur la connaissance, éclairciront le problème de l'incarnation et, par conséquent, altérant les termes de l'antique question du physique et du moral, reposeront l'éthique sur des bases absolument nouvelles. En vérité, nous pouvons considérer que les sciences sont en train d'accomplir, à la minute même que nous vivons, le plus gigantesque effort qu'elles aient tenté depuis un siècle ; elles reprennent le rêve que l'Encyclopédie, faute de notions chimiques, n'a pu que souhaiter, et elles reviennent à l'antique ambition des mages, des thaumaturges et des prophètes, avec une vaste expérience analytique. Elles reconstituent « la Science », avec une liberté d'esprit absolue. Jadis, la théolo-

gie fut, aux premiers temps de l'humanité, également « la Science », englobant l'art, la poésie, la philosophie concentrées aux mains des prêtres ; mais comme la documentation était en enfance, la question du « mystère » ne pouvait prendre qu'une forme unitaire, représentative d'un être central et inconnu, et la morale fut forcément considérée comme son émanation, comme une révélation. La science actuelle, en modifiant expérimentalement la composition du mystère, ne gêne même pas les manifestations théologiques et métaphysiques. Pasteur est mort en chrétien, révérant un symbolisme religieux qu'il ne respectait pas moins pour l'avoir dégagé des enfantines croyances anthropocentriques, et il est dans le clergé même des hommes qui ne se considèrent pas comme infidèles à leur foi pour ne pas croire que Dieu créa l'homme à son image. La mission morale du prêtre leur semble au contraire se fortifier s'il accepte de telles infractions au dogmatisme romain, et nous avons de la Bible elle-même une idée si nouvelle, que sa signification aujourd'hui admise eût mérité jadis le châtiment réservé aux hérésies. Évidemment, aux yeux du clergé nouveau, la séparation des deux Testaments serait un véritable bienfait, mais la constitution actuelle de la religion ne s'oppose même pas à l'esprit scientifique, et la contestation

de la divinité de Jésus se réduit à une simple mutation des termes sans infirmer sa valeur éthique. Quant à la question sophistique de la « consolation » réclamée par les sentimentaux à la science, qu'y répondre? Elle témoigne d'une si lamentable faiblesse d'esprit qu'on ne sait comment l'accueillir. On ne croyait pas que des hommes réputés intellectuels pussent encore la poser sous cette forme puérile : « Quand vous nous aurez tout expliqué, en serons-nous plus heureux? » Que ne s'en prennent-ils à Nietzsche tout autant qu'à la science? L'un et l'autre leur répondront que la connaissance, la compréhension et la possession de soi-même sont les seules formes du bonheur, et que quiconque le désire en de tels termes ne pourra que le chercher là où il n'est pas, du fait seul qu'il le cherche. Tolstoï, chrétien, et Nietzsche, athée, ou soi-disant tel, leur répondront exactement comme Pasteur ou M. Berthelot, ou encore comme Guyau. « Morale sans obligation ni sanction », « transmutation de toutes les valeurs », « le salut est en vous », autant de variantes de la même conviction. Et la science est parfaitement en mesure d'apporter, elle aussi, sa morale de révélation et son idée de Dieu.

Déjà le criminalisme et les théories de la suggestion et de la responsabilité ont commencé à

entamer fortement dans le domaine social les notions morales admises. La chose est loin de son accomplissement, mais dès à présent on a le droit de dire que la science « peut prétendre » à la direction morale des sociétés, et une telle parole, modérée dans la forme, s'oppose si vivement à la tumultueuse impuissance des moralistes du XIXe siècle, qu'on comprend leur fureur.

Est-ce à dire que le rôle du romancier et de l'essayiste ne sera plus que celui d'un commentateur inutile des principes scientifiques, ou d'un vain protestataire cramponné à l'ancienne théologie? Nous ne le croirons pas plus que M. Berthelot lui-même. Si M. Brunetière s'est chargé de démontrer qu'être idéaliste ne veut pas du tout dire, hélas ! avoir des idées, il existe une minorité d'esprits (notamment dans le mouvement symboliste), qui, au nom de l'art, des lettres, et des chefs-d'œuvre théologiques et métaphysiques, s'inquiètent des prétentions écrasantes de la science, et gardent encore sur le cœur les lourds commentaires que le naturalisme en a faits.

C'est à ceux-là, sincères et subtils, qu'il faut s'adresser. J'ai été moi-même et suis encore trop passionné de métaphysique, trop essayiste, trop sentimental et trop convaincu de la culture des

idées pour accepter de gaîté de cœur une capitulation des lettres devant la science, et la translation de leurs privilèges d'enseignement moral à cette grande survenue. Mais je crois fermement qu'il reste aux écrivains une tâche splendide, celle de vivifier et de transposer dans le domaine expressif les nouvelles données du symbolisme scientifique, chose que la science n'a pas à faire et ne peut pas faire (1).

Il s'est produit jusqu'ici quelques cas d'application du *merveilleux scientifique* au roman (Wells), et ce n'est pas de cela qu'il s'agit, car la veine serait vite épuisée. Je remarquerai seulement en passant que de grands spiritualistes comme Poe et Villiers de l'Isle-Adam ne l'ont pas méprisée ni tenue pour « intruse en la maison », selon un mot malheureux et trop répété du catholique Verlaine, sensitif de génie et intellectuel médiocre. Mais les romans des Rosny ont été bien plus loin dans la vraie direction, et leur comparaison à ceux de Zola mesure l'immense progrès réalisé. A ceux qui montreraient de la répugnance à une telle tâche, nous demanderions pourquoi le roman psy-

(1) La théorie du spectre solaire telle que l'ont constituée Chevreul, Helmholtz et Charles Henry a ratifié l'impressionnisme, elle ne l'a pas fait. Mais n'y a-t-il pas eu collaboration libre entre Claude Monet et ces hommes ?

chologique n'a pas craint de se mettre si longtemps au service de toutes sortes d'hypothèses spiritualistes bien plus vagues et plus ennuyeuses que les assertions de la science. Est-ce parce que c'étaient là des matières plus aisément convertissables et « rendant davantage » ? C'est que précisément ces harmonieux ou élégants sophismes indémontrables empruntaient à la littérature ses plus séduisants moyens de parler pour ne rien dire ! Nous voyons depuis peu le public qui fait la moue devant la science fêter une certaine métaphysique jésuitique qui emploie les termes d'âme, de mystère, d'inconnu, de fatalité, sans jamais convenir au préalable de définitions exactes de ces termes, remplace ces définitions par des métaphores, représente « l'âme » comme un élément flottant essentiel et pourtant irresponsable des pires compromissions de la moralité, et arrive ainsi à enchanter les lecteurs élégants par un verbiage onctueux, racinien, fluide, une mélopée du style où Jouffroy et Caro s'arrangent tant bien que mal avec Emerson et Marc-Aurèle pour excuser les défaillances du « corps ». Une semblable métaphysique de salon est, par son soin à éviter toute définition, une sorte de mystification intellectuelle, et vraiment une génération nourrie de Taine n'en est pas à admettre cette fausse monnaie dans la circulation des idées.

Il serait facile d'ailleurs de montrer qu'il y a dans l'astronomie, dans d'autres sciences même les éléments d'un merveilleux, d'un tragique que la littérature exploiterait de tout autre façon que Jules Verne. L'*émotion de pensée* finira par prendre son rang. Est-ce à une époque où la musique s'arroge de plus en plus le domaine de l'expression métaphysique et sentimentale, avec des moyens colossaux et une puissance d'universalité indéniable, que la littérature s'obstinera à ne plus tenir compte de son apparition que de la conversion de la science vers la synthèse et croira avoir tout fait en se réfugiant dans la négation ? Et si la science prend la place de la Révélation, persistera-t-elle à nier l'évidence et à déclarer pessimistement que rien ne modifie rien ?

Il n'y a pas à se le dissimuler, et l'aveu serait dur pour un écrivain et un idéologue qui garde un respect profond au Kantisme et aux idées de Fichte et de Hegel, et qui a souffert comme d'autres de les voir mesquinement insulter par des antirationalistes qui n'ont pas plus de respect pour la science, et se rassasient de nationalisme, de néo-catholicisme, de culte des morts et autres lieux communs : l'aveu serait dur, si nous en faisions une question d'amour-propre qui n'est pas de mise en présence de problèmes généraux. La

littérature s'est comportée puérilement vis-à-vis de la science, et si celle-ci montre peut-être de l'audace en réclamant la direction sociale avec un secret mépris pour l'agitation tapageuse des romanciers psychologues, elle y a du moins, à l'heure actuelle, beaucoup plus de droit que les lettres, et nous ne pouvons pas nous solidariser avec M. Brunetière et nous entêter dans la réaction pour le simple plaisir de bouder la science. Nous voyons d'ailleurs ce que créent sociologiquement ces idées, et vraiment ce serait une calamité que d'être ramenés à un tel idéal (1). Ne parlons même pas de celui de « la bonne souffrance » qui ne mérite pas la discussion. Dans la recherche obstinée du progrès (acceptons l'expression en bloc ; quelque nuance que nous y admettions, la situation reste la même), dans cette lutte pour l'hégémonie de la direction morale, la littérature a épuisé tous les systèmes, et elle est fourbue au moment où la science propose ses lentes constatations.

Nous n'avons rien à opposer à ses armes. L'orga-

(1) Même remarque pourrait être faite à propos de l'illogisme profond de la « culture classique » chez les politiciens et les magistrats mis quotidiennement en face de questions ressortant de la science. Et par « culture classique » j'entends aussi la philosophie, que le XVIIIe siècle pensait être à même de résoudre ces questions.

nisation littéraire est aussi déplorable que l'organisation scientifique est soigneuse et méthodique. On parle du moyen d'action qu'est le livre. Mais on s'aperçoit mal que ce moyen d'action devient de jour en jour plus dérisoire. Il n'est besoin que de consulter les catalogues annuels d'édition pour être épouvanté — et le mot n'est pas trop fort — de la quantité de livres exécrables qui bénéficient d'une grosse vente au détriment des livres où il y a du talent. Il y a trois classes de livres : ceux qui sont faits pour plaire, et qui valent ce que vaut le gros public, les livres de valeur moyenne, faits avec honnêteté, et les livres profonds, lesquels sont quasi-inconnus. Et quant au défaut d'entente, à la jalousie, à la mesquinerie des milieux littéraires, mieux vaut s'en taire tristement. Ces débitants d'émotions morales sont régis par une immoralité presque sans exception. Il y a bien aussi les cabales intestines dans les milieux scientifiques, mais combien moindres, par la constitution même des sciences, de leur objet et de leurs recherches ! La malignité littéraire n'a pas manqué de dénoncer ces cabales ; elle a paru heureuse de les constater semblables aux siennes, mais elle n'a guère pu s'en prendre qu'aux médecins et elle expire au seuil des laboratoires, la vie du savant lui est inconnue et c'est encore pour la science une force de plus.

Elle apparaît unitaire, digne, grave, et cette négatrice de la morale est plus morale que la littérature psychologique. Enfin, elle s'est organisé une presse et une critique auxquelles la littérature n'a exactement à opposer que ses revues, au point de vue de la compétence et de la probité. Encore l'action intellectuelle des revues est-elle en partie paralysée par les journaux. L'œuvre néfaste de la presse pseudo-littéraire a désorganisé bien des talents, gaspillé les idées morales et presque totalement ruiné la critique française. Pendant qu'elle accomplissait cette désorganisation et qu'aux creusets de la vanité, de l'arrivisme et de la surproduction fondaient les plus utiles notions et les liaisons les plus logiques de l'effort littéraire, le roman psychologique dégénéré trouvait son Sedan dans l'entassement confus des vieux sophismes du pessimisme sentimental, de la religiosité, passait de l'égotisme au nationalisme, accusait le public de sa propre lâcheté, de son inertie, et perdait toute initiative.

Est-ce à dire que nous devions proclamer à notre tour la faillite de la littérature? Assez d'écrivains indépendants ont sauvé l'honneur et racheté les erreurs prétentieuses du roman « confesseur des âmes inquiètes », pour que nous ne proclamions

pas une faillite que la science d'ailleurs ne se pique pas d'exiger. Mais si des savants nous apportent des vérités claires, il apparaît qu'ils aiment mieux et comprennent mieux le rôle des vraies lettres que les déclamatoires romanciers qui gémissent d'être enfermés après avoir tiré la porte derrière eux, et qui retournent au confessionnal après avoir prouvé la sécheresse de leur intellectualité, agencé bien des sophismes et étourdi le public de leur verbalisme. Ayant abusé de la mission littéraire, ils se sont desservis eux-mêmes, et ils ont perdu le droit de diriger un mouvement intellectuel. Il ne s'ensuit pas que les écrivains soient tous forcés à une telle abdication, et leurs déclarations montrent bien qu'ils espéreraient faire penser qu'un échec est inévitable là où ils n'ont pas réussi.

Nous nous permettrons d'envisager la situation avec d'autres sentiments, en respectant l'intégralité des droits littéraires, en respectant l'entier domaine de l'expression, et toutes ses dépendances psychologiques et sociologiques, mais en considérant avec calme, avec sympathie, l'esprit scientifique nouveau ; nous désirerons la réfection de la presse et de la critique comme celle des deux principaux instruments de l'idéologie littéraire, et nous tiendrons pour amie la science qui, en face des officiants métaphoriques de « la bonne souffrance »,

diminue la souffrance sociale ; nous la considérerons comme une alliée naturelle des lettres dont elle renouvelle la substance, et qu'elle ne s'est jamais voulues tributaires. Nous sommes à une heure où l'examen des hypothèses scientifiques parle plus à notre esprit et à notre imagination que la lecture des romans, et de cet examen nous tirons autant de réflexions fécondes que nous en tirions jadis de l'étude des métaphysiques considérées comme de merveilleux récits. Il ne s'agit donc plus d'un antagonisme, mais d'un accord. Nous ne contesterons pas que les lettres puissent encore se révéler admirables, émouvantes et même profondes en « racontant des histoires », et peut-être un homme comme M. Berthelot, aux heures de repos, y prend-il un plaisir plus vrai, plus naturel que nous-mêmes. Mais il s'agit d'une littérature ne se servant du roman à personnages que pour énoncer des idées philosophiques, psychologiques ou sociales, alors nous serions insensés de méconnaître l'immense efficacité du concours de la science, et de ne pas aller à elle franchement, dans notre amour de la connaissance unitaire et antithéologique, de cette connaissance conciliant l'esthétique, la métaphysique et la morale, qui est *le corps simple* visé par l'universelle analyse des intellectuels.

L'IDENTITÉ ET LA FUSION DES ARTS

INTRODUCTION A UNE ESTHÉTIQUE ET A UNE CRITIQUE D'ART UNITAIRES

Quel reproche capital est adressé par la critique ordinaire à notre époque d'art ? Celui d'être inquiète.

Qu'est-ce que l'inquiétude en art ? Une forme du besoin de l'unité.

Lorsqu'on reproche à une époque d'être inquiète, on lui reproche son désir d'une connaissance simultanée des lois intellectuelles et de leur réduction à une loi unique, qui serait le rapport unitaire de la conscience aux phénomènes, la pierre philosophale de la pensée.

Cette inquiétude n'est que le pressentiment de la vanité des catégories. Elle n'est pas à confondre avec le désordre. Signe de foi, elle se manifeste aux heures qui précèdent les grandes trouvailles. Celui qui vit sur l'héritage du passé est calme, ou

inerte, en s'appropriant des procédés qui furent conçus dans l'inquiétude. Les grands créateurs de jadis ne nous apparaissent calmes qu'après une longue suite d'années et d'imitateurs. L'écrivain inquiet est, non celui qui repousse les formules, mais qui veut trouver la sienne, et ainsi ajouter au classicisme. L'inquiétude, agrégée par la critique vulgaire à l'idée de « décadence », est la condition nécessaire de toute ascendance : elle est l'élément acide qui émulsionne toute formule et l'empêche de se figer. Être inquiet, c'est vouloir se vouer à une croyance plus large, c'est avoir en soi-même une foi assez grande pour mépriser le repos et les succès faciles, ne point se tenir quitte envers les devoirs supérieurs d'une vocation. Il y a une inquiétude impuissante et une inquiétude féconde. La première se dresse parfois comme un remords à la fin de la carrière des producteurs soi-disant calmes, qui, après avoir vécu sur le passé, s'aperçoivent de leur inanité. Mais l'inquiétude féconde peut être plus méthodique que la routine elle-même. L'inquiétude féconde est le désir de synthèse.

Soyons donc modestes, en ce qui touche notre travail, mais soyons fiers d'être inquiets dans une période inquiète, apprenons à discipliner cette puissance latente. N'être jamais satisfait, voilà ce qui effraie les faibles : ne soyons jamais satisfaits,

en gardant une sérénité intime, en comprenant que l'insatisfaction n'est point une déception de gloriole, mais la constatation d'une loi éternelle. N'envions pas le sort des pseudo-classiques qui simplifient les problèmes en feignant d'en ignorer toutes les données, pareils aux animaux qui croient n'être point vus en se cachant la tête pour ne point voir le chasseur. Une des idées les plus fortes que la science ait imposées à l'attention de tout intellectuel, c'est que le mystère est une progression indéfinie qui se nourrit de ses acquisitions successives : une constatation ne ferme rien, elle ouvre la discussion d'un problème qu'on ne pensait point à poser, et l'enrichissement du savoir humain, c'est d'élargir les perspectives de ce qu'on ne sait pas. C'est ainsi que, depuis les premiers systèmes qui pensaient tout englober dans trois ou quatre symboles, nous nous sommes fait de l'univers une idée infiniment plus belle en multipliant les énigmes : ce n'est point constater notre ignorance, c'est nous préparer du travail. L'inquiétude méthodique est un hommage à la beauté nombreuse de l'univers, la quiétude est envers elle un acte de peureuse indifférence : l'inquiétude méthodique enfin est un acte de lucidité et d'amour. Qu'elle aboutisse à une formule nouvelle, ou qu'elle se borne à une série de sollicitations de

l'esprit en face de la multiformité de la vie, elle est assurée d'être un noble emploi des facultés intellectuelles : elle se déplace selon le rythme universel qui jamais ne s'arrête, elle est mouvante comme toutes les certitudes, comme tous les points fixes, qui ne sont fixes que dans la réciprocité de leurs rapports, et sont entraînés sur des parallèles dans le mouvement mondial.

L'époque actuelle, par ses meilleurs artistes et par ses meilleurs amateurs d'art, manifeste un désir de l'unité. Elle est inquiète. La fusion des arts la hante, elle cherche à les retrouver tous dans chacun d'eux, à trouver *leur plus grand commun diviseur,* la racine du sentiment esthétique. Et ce sont ces efforts vers l'unité que la critique « moralisante » prend pour de stériles agitations de l'esprit. Cette critique se bouche les yeux en répétant que tout est très simple et en réduisant tout à quelques recettes. Elle vit sur deux préjugés qu'elle n'a jamais voulu examiner afin de leur conserver un caractère de certitudes dogmatiques : l'un est la croyance au Beau absolu, sorte d'idole internationale, de déesse Raison placée dans un domaine inaccessible. L'autre est la croyance au Progrès considéré comme une sorte de course vers cette borne marquant l'arrivée. C'est sur cette double conception enfantine qu'ont été fondés les grands catéchismes esthétiques, les

académies, les écoles à cours et à concours, les organisations de collège protégées par tous les États, et l'histoire sociale de l'art n'est que l'histoire des protestations des vrais créateurs contre ce vaste enrégimentement, contre cette codification pétrifiant des lois vivantes et mouvantes. Ce calme de la mort, cette sérénité de la momie, cette simplicité refusant la difficulté, ont de tout temps masqué de leurs vertueuses façades la vanité de la critique médiocre, empressée à stigmatiser l'inquiétude, qui est la sincérité et l'amour de la vie. Nous touchons à peine à un moment où l'esprit académique, mis à nu par le criticisme et par l'initiative courageuse de quelques grands artistes, va apparaître à tous comme le véritable esprit de décadence, comme la pire des inquiétudes, celle d'une pensée épuisée qui s'accroche désespérément au conservatisme pour cacher à elle-même autant qu'à autrui son impuissance. Que de luttes, que de chefs-d'œuvre n'a-t-il pas fallu pour arriver à cette heure libératrice! Pour remplacer la notion du Beau absolu, formel, proportionnel, par l'idée du caractère, c'est-à-dire du Beau expressif, pour remplacer l'idée de « marche à l'idéal », l'idée d'un Absolu auquel atteindre par voie additionnelle, par l'idée d'un absolu quotidien, ayant sa preuve dans chaque conscience et étant, par soi-même, indéfini,

pour bannir de l'art tous les postulats philosophiques dont on l'encombrait, pour le mettre à même d'échapper aux canons, aux types de beauté décrétée, pour le libérer des sophismes du noble, du fini, du parfait — il aura fallu l'héroïsme d'une lignée d'artistes pauvres, des siècles de sacrifice et de révolte.

C'est donc en dehors des affirmations de la critique que se manifeste la saine inquiétude que nous appellerons dès maintenant d'un nom plus élevé : le désir de l'unité, le désir du contentement continu de l'âme par la connaissance d'une harmonie préétablie entre tous les arts, et même entre toutes les initiatives de l'intellectualité.

Ce désir de l'unité, dont la fusion des arts est la formule la plus récente, existe dans tout l'art moderne. Depuis trente ans il a, sous l'impulsion de l'œuvre wagnérienne, pris une forme précise. Auparavant il se manifestait par des intentions, des velléités, des presciences, une certaine tendance philosophique. On en trouve les traces chez des écrivains très dissemblables, chez des esprits mystiques regrettant qu'il n'y ait plus « l'Art » comme il y a eu « la Science ». Hello, Villiers de l'Isle-Adam, ont dit admirablement ce regret, ont protesté contre la spécialisation des arts et des sciences, au nom de l'esprit de synthèse philoso-

phique. Baudelaire a laissé une formule frappante dans le célèbre sonnet où il est dit que « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », vers qui a fait tout le décadentisme et le symbolisme infiniment plus que le paradoxal sonnet des *Voyelles* de Rimbaud. Mais il a fallu Wagner pour amener les esprits à un examen serré, méthodique, de toutes ces presciences éparses. C'est lui qui a provoqué, et lui seul le pouvait, un mouvement assez considérable pour permettre d'étudier la question dans ses applications. Nous pouvons, à cause de lui, juger avec des pièces sérieuses, aller au fond du problème philosophique qui est le véritable soubassement de la fusion des arts. C'est Wagner qui a essayé la grande synthèse, qui a groupé, par l'autoritarisme effrayant de son génie, les arts jusqu'alors séparés : c'est donc en lui que nous pourrons étudier la première phase du problème, dont la donnée est en somme celle-ci :

Y a-t-il continuité absolue, relation constante, entre tous les ordres de pensées humaines ? Notre âme le pressent. Mais pouvons-nous rendre visible cette continuité, l'extérioriser dans nos œuvres, créer un langage d'analogies assez souple pour parler simultanément à l'esprit de tous les ordres de pensées ? Est-ce à l'œuvre d'imposer à l'âme ce travail, est-ce à l'âme de le faire ? Ne courra-t-on

pas, sous prétexte de synthèse, à une désolante confusion ? La fusion des arts est-elle une utopie, ou la prévision d'un langage intellectuel futur ? La question doit-elle être posée *intérieurement* ou peut-elle s'extérioriser ?

WAGNER ET LA FUSION DES ARTS

Wagner a essayé la synthèse extérieure des arts pour en imposer la synthèse intérieure dans l'âme de l'auditeur. Sa volonté, son génie ont tout brisé pour parvenir à créer une œuvre de synthèse homogène. Il a réuni des conditions exceptionnelles, il les a entassées fastueusement en piédestal à sa gloire, et cette gloire est immortelle. C'est précisément pour cela qu'il est licite de la placer en dehors d'une discussion sur le wagnérisme, et de parler librement de celui-ci. L'hommage de l'admiration béate et servile messied à la mémoire du grand « circulateur d'idées » qui a écrit *Opera und Drama* et la *Lettre à Frédéric Villot*. La gloire de Wagner est entrée dans la période historique : il faut savoir ce que son œuvre nous apporte, et mesurer ses conséquences dans les nôtres, et maintenant seulement, après le symbolisme, après le retour à la symphonie et à la sonate, après

Louise et *Pelléas,* nous sommes à même de le savoir.

L'essai de concordance continue du décor, de l'orchestre, de la mimique, de la voix, à l'expression unitaire d'une émotion intellectuelle ou sensuelle, c'est l'œuvre wagnérienne tout entière. C'est l'aboutissement raisonné du romantisme dramatique, la mise en œuvre des quatre arts au service d'une sorte de symbolisme sociologique, d'une messe esthétique ouvrant à la communion publique le culte des héros représentatifs d'idées générales. Ce caractère de religion sociologique, de messe, est inhérent à la musique symphonique ; dans l'esprit magnifiquement unitaire de Wagner, allemand et hégélien, cette mission de la musique est la conséquence naturelle de son caractère de langage philosophique international, de langage symbolique (prévu par Fichte et Schelling). Wagner tente d'offrir au monde un credo métaphysique exprimé dans une langue directement psychique, secondée par trois arts. Que ce credo, après avoir été mystique et orthodoxe dans *Lohengrin* et *Tannhauser,* se soit élevé à une sorte de panthéisme diffus et de religion des héros et des surhumains dans la *Tétralogie* pour devenir dans *Tristan* et *Yseult* un fatalisme pessimiste puis enfin montrer dans *Parsifal* le témoignage repentant de

l'orthodoxie, que cette évolution du credo wagnérien ait soulevé tour à tour l'admiration et la colère de l'Allemagne philosophique, toujours le credo est l'objet de la plus profonde volonté de Wagner : cette conscience germanique ne peut séparer l'art de la métaphysique, cette conscience d'idéologue voit en la musique un trait d'union incomparable, un chiffre d'une puissance illimitée, cette conscience unitaire enfin fait de la musique un moyen et non un but, un moyen qu'elle choie, qu'elle adore, mais un moyen (1). Et à sa suite cette conscience d'esthéticien philosophe entraîne les trois autres arts. Wagner saisit la musique à rebours, remonte contre la conception de Bach, voit en Beethoven les premiers signes de sa propre pensée ; le besoin de fusion l'entraîne à nier violemment la mission individuelle de chacun des arts. Tout plie sous la cruelle tension de son génie.

Nous sommes à une heure où le vieux destin de la musique semble se venger de Wagner, comme d'un enfant révolté. L'ironie de ce destin nous

(1) Il est très curieux que Nietzsche lui ait reproché précisément le contraire dans la *Généalogie de la Morale*. Mais c'est par haine de l'idéal ascétique auquel Wagner après Hegel avait consacré la « langue sacrée » nouvelle. Le reproche fût tombé s'il avait célébré l'athéisme dionysiaque !

conseille à tous d'aimer la musique de Wagner plus que sa métaphysique, que son symbolisme, que l'idéal au nom duquel il a empoigné Pégase aux crins pour lui ployer de force le col contre la terre. Non seulement cet idéal, mais la tyrannie exercée sur les trois autres arts, après avoir ébloui deux générations, nous semblent moins importants et moins légitimes que la musique wagnérienne elle-même. Wagner a été l'un des plus grands génies symphoniques qui aient paru et qui paraîtront dans le monde, et la musique prend sa revanche : elle l'a comblé de ses dons, il a voulu moins l'honorer que s'en servir, elle se venge en restant malgré lui son plus beau titre à notre admiration. La philosophie, le symbolisme, l'art unitaire, la subordination des arts réunis à l'expression d'une métaphysique, tout cela en Wagner est passionnant, tout cela datera, prétextera des études : mais tout cela se désagrégera, sera contesté, comme l'attestation d'un orgueil babelique, d'un essai d'internationalisme unique au monde. La symphonie de Wagner, seule, demeurera intangible. Déjà une respectueuse lassitude s'élève en nous, déjà sa musique nous touche plus à elle seule que toutes ses idées. Est-ce donc à dire que nous répugnons à la fusion des arts ? Non certes, et c'est bien elle qui nous a tant passionnés dans

Wagner, et qui nous l'a fait aimer d'un amour tout différent de l'amour que nous inspiraient les autres grands symphonistes. Et sa tentative nous a laissé la soif de cette fusion : en l'osant à un tel point, elle nous l'a montrée presque possible, elle nous a fait frôler notre idéal secret, et ce frôlement nous a plus désespérés encore qu'à l'époque où nous nous en pensions immensément éloignés. La trajectoire foudroyante de cette comète où tous les arts, où toute la synthèse intellectuelle, brûlaient en une délirante fusion, cette trajectoire nous a emportés dans un tourbillon, elle nous a presque fait toucher au zénith, nous avons cru que cette fois le génie humain allait toucher à l'Unité. Et puis il n'y a pas touché, la trajectoire a continué vertigineuse, l'éloignant avec la même vitesse sublime qui l'avait approché du but, et à notre culte, à la passion religieuse qui nous avait saisis, une douloureuse déception s'est mêlée. Est-ce à dire que la logique de Wagner était défectueuse, disproportionnée, que le dosage des éléments était mauvais, qu'il avait trop de moyens d'expression pour ce qu'il avait à dire, qu'il était plus original musicien que philosophe, qu'enfin sa musique suffisait à l'expression de ses idées ? Tout cela peut-être est vrai, tout cela est digne d'étude. Est-ce, enfin, dans une certaine facticité

romantique, dans l'impossibilité d'atteindre à la sérénité de Sophocle, qu'il faut chercher l'erreur initiale, dans le théâtralisme viciant l'alliance de la philosophie mystique et des arts, est-ce dans le lieu même choisi par Wagner, dans ce théâtre moins pur qu'un temple et plus pur qu'une scène habituelle, qu'il faut voir la cause de l'échec ? Cet homme, adoré avec une frénésie passionnelle qu'aucun artiste n'a connue, adoré comme le prêtre et le poète-roi espéré par une élite lasse et ardente, cet homme a-t-il trop présumé des moyens humains ? A-t-il, surtout, trop préféré le culte de sa propre gloire, s'enveloppant de son éblouissante volonté, réalisant son rêve avant de mourir, se voulant inimitable, semblant couper les ponts et brûler les vaisseaux derrière lui, afin de rester isolé sur un Sinaï ? Peut-être est-ce là, dans cette dernière supposition, que nous trouverons le secret de la chute splendide. Le théoricien d'*Opera und Drama* n'écrivit pas pour nous, mais pour s'expliquer à nous, pour s'attester : ce Moïse, tenant les tables de sa loi, ne redescendit pas dans son peuple. Sous la réelle sincérité de ses affirmations ardentes, il semble qu'on sente parfois une ironie, une joie amère, celle de l'homme qui pense : « Oui, cela est logique, mais vous n'aurez que le droit de le comprendre, moi seul le réaliserai. » Le wagné-

risme est une citadelle à l'intérieur de laquelle, jalousement, Wagner garde les clefs. Jamais sans doute un génie n'a soulevé à ce point la passion et l'espérance de l'esprit humain assoiffé de synthèse, pour le laisser aussi inflexiblement aux portes de l'inaccessible trésor.

Nous sortons à peine de la période de profond ébranlement nerveux, de coma succédant à la crise, où nous avait plongés ce furieux élan. Chancelante, la musique moderne revient lentement à la conception que Wagner avait prise à rebours. Après des essais de drames lyriques wagnériens, après l'imitation timide, après l'admiration écrasée, une accalmie s'est produite. César Franck a été le pasteur sage et humain qui a détourné les regards des portes hypnotisantes, et qui a ramené les musiciens effarés vers les anciens et les purs autels en leur montrant que tout n'était pas fini, qu'ils retrouveraient dans Bach, dans Beethoven, dans les maîtres de l'oratorio, de la symphonie et de la sonate un exemple plus miséricordieux. Ainsi, après Hugo qui semblait avoir tout dit, alors que de médiocres poètes s'obstinaient à ramasser le clairon d'airain et à y perdre leur petit souffle, le violon douloureux et tendre de Verlaine se mit à chanter, et l'on comprit que nul génie n'imposera silence à l'âme humaine, sinon pendant la courte période

respectueuse d'un deuil de cour. Le météore qui avait bouleversé la musique s'inscrit maintenant au ciel de l'histoire. Le problème de la fusion des arts n'en a pas moins gardé sur nous sa puissance de fascination, mais nous cherchons à l'aborder par d'autres routes : celles qui conduisent à l'œuvre de Wagner n'ont pu servir qu'à Wagner lui-même : ces assises géantes sont abruptes à nos faibles pas, et il les a encombrées des rochers que, Sisyphe victorieux mais égoïste, il rejetait derrière lui dans son ascension.

Nous n'aurons pas ici à considérer la philosophie et la mystique de Wagner. Il semble que les irrésolutions de son esprit tour à tour panthéiste et orthodoxe, le ramenant à *Parsifal* comme dans le remords de la *Tétralogie,* aient nui à la substruction philosophique qui prétexta sa fusion des arts sur la scène. Le piédestal d'art était peut-être trop grand pour l'idée ; et l'examen de la vie intellectuelle de Wagner montre combien son amour inné, sa passion foncière pour la musique, contribuèrent autant que ses irrésolutions philosophiques, tour à tour schopenhauériennes, nietzschéennes, romantiques, catholiques et païennes, à l'attacher malgré tout plus à ses moyens qu'à son but. Son esprit voulait tout sacrifier à ce but, mais son instinct, ses sens, son énergie s'y refusaient. C'était,

oserons-nous le dire ? un romantique fou de théâtre, incapable de vraie mysticité, voyant, malgré sa sincérité, dans les conceptions métaphysiques et religieuses, de magnifiques « sujets » à mettre en scène. Il n'avait rien de la haute croyance d'un Bach, qui servait Dieu. Il y avait en Wagner un prodigieux penchant d'artiste à se servir de Dieu même pour édifier sa propre chapelle, et il a fallu l'intense clairvoyance de Nietzsche, centuplée par la rancune, pour apercevoir ce sacrilège, peut-être inconscient, même dans le catholicisme de *Parsifal*. Mais une des impossibilités que nous trouverons à nous servir d'*Opera und Drama* comme d'un guide, c'est précisément la qualité exceptionnelle des procédés wagnériens. La réunion des moyens de Wagner a été unique, et ne peut se retrouver. Il n'y a pas seulement fallu Bayreuth, l'amitié d'un roi : ces choses se retrouvent. Il y a fallu l'ascendant d'un génie et le magnétisme d'une volonté qui, à Bayreuth même, n'ont pu se survivre que quelques années avant une décadence longtemps cachée par respect et aujourd'hui avouée. Ce magnétisme de Wagner a été l'aimant qui, plus que toutes les théories, a maintenu et coordonné ce formidable appareil de quatre arts combinés autour d'une philosophie symbolique. L'association était personnelle, la mort a dispersé le fluide, et on

a vu que les liaisons se coordonnaient bien moins par elles-mêmes que par le regard de l'homme qui les avait assemblées. C'était l'empire d'Alexandre

Les représentations wagnériennes nous ont tous convaincus de l'impossibilité d'une fusion extérieure des quatre arts sinon à certaines minutes sublimes. La continuité est impossible. Ce n'est pas seulement parce que Wagner exige des acteurs une science, une beauté plastique, une force physique, une puissance vocale qu'ils sont incapables de réunir, même s'ils renoncent à chanter toute autre musique, même s'ils sont admirablement doués, même s'ils consentent à être épuisés après quelques années de carrière. L'homogénéité à un tel degré ne peut s'exiger humainement. Mais quand bien même elle serait réalisable, quand bien même elle satisferait à la sculpturalité et à la musique, le décor resterait le suprême motif de déroute. Il n'est pas un auditeur qui n'en ait souffert, malgré les plus grandes dépenses d'argent et de goût. Il n'en est pas un qui n'ait dû, à un moment quel conque, faire abstraction d'un de ses sens pour concentrer l'intensité des autres et n'en point gêner la joie esthétique : et c'était toujours le décor qui retardait le contact absolu de la beauté, et c'était toujours la symphonie qui rachetait ses défaillances. Même chez d'admirables artistes, capables de grand

style, comme ceux que Bayreuth a formés, quelque chose de pénible subsiste, la tare héréditaire du cabotinage qui transforme l'illusion en fausseté, et la constatation même de leur effort pour surmonter cette tare la rappelle à l'esprit que la musique emportait loin du corps, loin de toutes les présences réelles. Augmentât-on même la puissance, la perfection de la machinerie scénique, cette impression de la difficulté vaincue, de le gageure digne d'approbation, augmenterait la gêne initiale. Ce qu'exigerait la fusion des arts, ce n'est pas l'estime de la difficulté vaincue, c'est l'oubli de son existence, et cela, seul l'orchestre peut le donner. Nous sommes tous allés voir le *Crépuscule des Dieux* ou *Siegfried* avec le parti pris de fermer les yeux sur les imperfections de la scène, des acteurs, des costumes, sur tout ce qu'a noté la partiale ironie de Tolstoï au nom de la sincérité humaine : c'est dire que nous arrivions résignés d'avance à constater notre déception de la fusion des arts, sûrs de trouver assez de beautés pour notre joie dans les parties disjointes de ce formidable édifice, de cette Babel où les quatre arts ne s'entendraient que pour quelques gestes, quelques situations. Aux plus délicats, l'appréhension d'une soudaine laideur ou inopportunité du décor causait un malaise vague ; aux plus enthousiastes, la résolution de

passer outre et de se confier à la musique tenait lieu d'aveuglement volontaire, ces tribulations servant à renforcer la violence de leur plaisir aux moments de coïncidence des arts. Et toujours persistait la constatation de leur désunion. Jamais le décor pictural, la mimique sculpturale, le poème même, n'égalaient le quatrième art qui eût pu se passer d'eux tous et sans lequel ils eussent été lamentables : la musique, usurpatrice splendide, donnait un démenti au théoricien, et retournait contre Wagner le génie de Wagner pour prouver l'erreur du wagnérisme. Mais encore s'agissait-il de Wagner et de Bayreuth, et de cet inouï concours de circonstances ! Que sont devenus les axiomes abstraits d'*Opera und Drama* dans les œuvres inspirées de Wagner, même dans les plus honorables ? Le costume de Siegfried n'était plus qu'un oripeau aux épaules de Sigurd, et il n'importera pas de parler du reste...

La pierre d'achoppement de la théorie wagnérienne aura été le théâtre tel qu'il est, alors que son fondement était le théâtre tel qu'il devrait être et ne sera jamais. Une fois de plus l'abstraction aura déjoué ses fidèles. Wagner a obéi au rationalisme de Kant disant avec une noblesse désespérée qu'en logique « il faut raisonner sur ce qui devrait arriver, cela n'arrivât-il jamais ». Mais c'était un

esprit trop souple, un dramaturge trop adroit pour ne pas avoir l'instinct du moins de se préserver des fatales conséquences de ce rationalisme en groupant le maximum des chances que lui pourraient offrir les ressources matérielles de l'art. Il avait sa gloire à construire : de là l'effort de son énorme ingéniosité, de là sa diplomatie étonnante le menant de la misère aux faveurs royales, aux adulations de l'élite, aux hommages de l'Europe centrale entière saluant le commentateur de ses mythes, l'Homère de ses Eddas. Wagner restera comme un des types de la volonté conquérante : il n'a été démenti que par les lois naturelles. Il n'a rien négligé pour arriver à son but, pour obtenir le maximum de suggestion par la coalition des moyens extérieurs : mais il ne dépendait pas de lui de maintenir imperturbablement la cohésion continue des quatre arts sur la scène, et ce qui fait le plus pur de son génie, c'est que cette cohésion s'accomplit du moins dans sa musique, dans cette musique qui n'était pour lui qu'un moyen, et qui, à la fois sonorité, couleur, rythme et sculpture, ne ressemble à aucune autre, et, au concert, résume cette quadruple beauté, recomposant dans l'âme de l'auditeur l'unité qu'à Bayreuth ou ailleurs compromet à chaque instant l'effet de torse d'un chanteur ou le mécanisme d'un dragon.

Nous tirerons de la tentative de Wagner une leçon presque aussi précieuse que nous l'eût pu être sa réussite même : elle nous aura montré avec une entière clarté les points faibles, les antinomies irréductibles de la fusion extérieure des arts. Si un tel homme a échoué, c'est donc que nul ne réussira, c'est donc que le principe initial est vrai selon la logique kantienne, c'est-à-dire admirable et irréalisable? Or, il n'y a d'irréalisables que les problèmes mal posés : un problème bien posé comporte sa solution, comme une combinaison chimique entraîne sa réaction. L'échec de Wagner ne prouve donc nullement le caractère utopique d'un art unitaire : du fait seul que des êtres sentent le besoin d'une fusion des arts, et aient été doués de la faculté de penser à comparer une musique et une peinture, une poésie et un geste, il est nécessaire que ce besoin corresponde à une réalisation qui se trouve quelque part, et dont le lieu géométrique n'a pas encore été découvert ; si elle n'existait pas, ou plutôt si elle ne pouvait pas exister, on ne la désirerait pas ; le désir qu'on en a fait partie d'elle, la suscite et la prouve. Il ne faut même pas se décourager de l'échec relatif de Wagner. Il nous en restera un immense bienfait, celui d'avoir approché de si près la réalisation, qu'aujourd'hui le refus d'aller plus loin ne nous

serait plus possible sans nous accuser intérieurement de crainte et de négligence. L'imitation de Wagner a été jusqu'ici celle des faiblesses de son système (exception faite de ses ressources symphoniques, qui sont à part et qui ouvrent une route prodigieuse). Mais l'œuvre de Wagner nous lègue une série de prétextes à l'approfondissement de la loi unitaire des arts, de la « pierre philosophale » de l'art, de ce que la chimie moderne appelle « le corps simple ». Elle reste pour l'avenir une excitation constante à reprendre l'étude du problème. Et à cette heure où les poètes et les musiciens semblent en secouer le joug, à cette heure où l'art se délivre de cette torpeur magnétique, de ce symbolisme, de cette dramaturgie, de cette métaphysique scénique, à cette heure même les questions abordées par Wagner, reprises sous d'autres formes, commencent peut-être leur véritable période d'influence : elles survivent au wagnérisme, l'outrepassent, redeviennent, hors de la terrible étreinte de cet homme, des motifs de réflexions générales.

Mallarmé, en qui un plus équitable avenir reconnaîtra notre dernier grand esthéticien contemporain, avait prévu cet état futur de la question, alors que, protestant au nom de la poésie contre cette absorption unitaire, il écrivait la *Rêverie d'un*

poète français sur Richard Wagner, qui, sous sa forme hermétique, accumule tant de sagesse. Mais Mallarmé lui-même était trop hégélien pour ne pas être séduit par l'idée de l'art devenu religion, de l'esthétique considérée comme une éthique supérieure, faisant du théâtre purifié un autel de communion symbolique, une sainte table de l'irréligion de l'avenir. Lui aussi était hanté de cette réhabilitation du théâtre de Sophocle effaçant des siècles de cabotinage, lui aussi rêvait l'exposé d'une vérité primitive faisant appel à l'âme de tous et y parvenant malgré l'inégalité des intelligences : peut-être son esprit aristocratique savait-il que c'était une chimère et n'en gardait-il le désir que par une sorte de suprême délicatesse, s'astreignant à un idéal que son goût réprouvait en fait et qu'il tenait à honneur et à scrupule de déclarer légitime. Certaines conversations du moins me l'ont donné à penser. Et Mallarmé était trop contemporain de Wagner, trop mêlé aux polémiques soulevées par son œuvre, pour ne pas être magnétisé lui aussi : sa faculté métaphysique le plaçait d'emblée sur le terrain de la logique pure au détriment de la logique appliquée. C'est sous son influence que les symbolistes récents développèrent certaines conséquences du wagnérisme, et cependant il ne saurait en être responsable. On alla jusqu'à ima-

giner la satisfaction de l'odorat mêlée à celles de l'ouïe et de la vue, en proposant de répandre dans les théâtres des parfums appropriés aux vers et à la musique. Cette démonstration par l'absurde était contemporaine du sonnet des *Voyelles* et des excentricités de Des Esseintes, l'un simple fantaisie sur l'audition colorée, les autres, paradoxes fondés sur l'outrance de la logique pure. Elle disparut dans le ridicule d'applications piteuses marquant par son excès même le début de la réaction.

Mais on devra compter les théories de Mallarmé au nombre des plus directes tentatives de la fusion des arts. Son union de la musique et du sens dans le verbalisme est l'essentiel du symbolisme tout entier. Nous verrons ultérieurement que cette tentative de fusion de deux arts se complète par les théories impressionnistes pour reprendre sous une forme nouvelle le problème limité par Wagner à son œuvre personnelle. Nous en aurons assez dit pour caractériser cette première solution, qu'on pourrait appeler « la solution de Bayreuth ». Elle a été défectueuse parce qu'elle n'a pu réussir à maintenir l'union des quatre arts en quantités équivalentes sans en déformer trois pour assurer la prépondérance du quatrième ; et le lieu même de cette union exigeait cette déformation. Le démenti de Wagner dramaturge à Wagner théoricien était

inévitable. Ce grand suggestif ne pouvait extérioriser autant qu'il suggérait ; deux principes se heurtaient en lui, il les contint sans les unir, et c'est cette lutte qui donne à son œuvre ce caractère inimitable qui a surexcité les nervosités d'une époque, créé des passions, des révoltes, des délires et des esclavages tels qu'aucun chef-d'œuvre humain n'en avait peut-être suscités. C'est cette lutte qui a donné à Wagner le don dangereux de répandre ce que, faute d'autre mot, on appellera « la maladie de l'inconnu ». Et cette maladie est en somme l'extrême aboutissement du romantisme compliqué de symbolisme ; c'est, après le vœu de Baudelaire, après la musique à programmes de Berlioz, après l'échec des préraphaélites s'affadissant dans un art de rébus, le désir de la suggestion simultanée de tous les arts par l'expression d'un seul. La musique à programmes nous donne encore aujourd'hui, en Gustave Charpentier et en Richard Strauss, deux parfaits exemples de son erreur, puisque ces deux grands symphonistes relèvent constamment la défaillance des programmes littéraires qu'ils commentent par la beauté de leur musique, en quoi ils prorogent le wagnérisme sans le vouloir. Admettre la simultanéité des impressions du spectateur est logique, mais à la condition expresse de ne pas détruire la perception distincte

des diverses impressions. La scène a paru être un lieu de rendez-vous tout indiqué, l'église laïque où seraient mis en œuvre les moyens de suggestion adoptés par les religions. Mais le prestige sacré de l'église, lourd de séculaires ferveurs, ne se retrouve pas dans le théâtre tel que l'ont corrompu des siècles de cabotinage.

L'acteur de Sophocle pouvait être un prêtre, l'acteur de l'Opéra n'en sera jamais un, même éduqué et terrorisé par la volonté d'un Wagner. La séduisante chimère s'effondre présentement, et se révèle fatale, après avoir hypnotisé de hautes intelligences. Le théâtre aura été à la fois l'apogée et l'achoppement du second romantisme. Le wagnérisme suggérait par la musique, et contrariait cette suggestion, en croyant la fortifier, par l'agencement des décors et des acteurs. Il alignait sur la scène des résultats moins beaux que ceux que l'âme imaginait en écoutant la symphonie. Il faut donc tenter des chemins nouveaux.

Nous ne quitterons pas cet exposé de la question wagnérienne sans expliquer rapidement un fait que l'on a trouvé obscur ; à savoir, que le besoin de fusion des arts, longtemps vague et sous-jacent, se soit manifesté sous l'influence de la musique, ait tout au moins connu par elle sa période intense.

C'est à l'essence même de la musique qu'est due cette mission. Elle a repris, en l'élargissant infiniment, le rôle jadis dévolu à la fresque, le rôle d'un symbolisme public. L'orchestre est la fresque contemporaine ; dans une époque sans palais, il est la fresque intérieure, ornementant les perspectives de l'infini psychologique, il est la transcription directe du symbolisme philosophique dans l'art, et il est l'art d'une époque où la science a pris le premier rôle social en attendant d'instaurer une morale nouvelle. L'ancienne vertu des proportions, que la nudité héroïsée représentait dans la fresque allégorique, a atteint à une complexité prodigieuse dans l'harmonieux développement de la mathématique symphonique, et c'est un fait capital que cette fusion soudaine des mathématiques et de l'expression sentimentale. Cette fusion était sous-jacente dans le rythme poétique, dans la proportion picturale ou sculpturale, mais jamais encore le rythme n'était apparu comme l'expression à ce point directe de la pensée, et il s'agissait cette fois d'un rythme contenant les lois essentielles des rythmes des trois autres arts. Un langage métaphysico-sensible était créé.

La recherche de l'Unité est la recherche d'un rythme unitaire, et la musique ne pouvait pas ne pas être le départ d'un raisonnement sur la syn-

thèse des arts. C'est pour cette raison que des génies comme Bach et Beethoven apparaîtront peut-être plus importants dans l'évaluation des critiques futures, que des poètes ou des peintres de génie. La musique symphonique est éclose dans le monde avec une si foudroyante rapidité de progression qu'elle semble être moins un art, patiemment développé par l'ingéniosité humaine, qu'un *élément* découvert et destiné à révolutionner l'art tout entier et même à modifier les rapports moraux. La révélation de la musique est comparable à celle de l'électricité, c'est la révélation d'une forme inconnue du mouvement, d'une force psychique imprévisible. C'est la captation du rythme lui-même, et de même que l'électricité nous a mis sur la voie de découvertes incalculables en modifiant l'ancienne conception de la matière, de même la musique s'est tout de suite révélée non pas simplement comme un art parallèle à ceux qui préexistaient, mais comme la liaison entre tous les arts, et presque comme leur génératrice, puisqu'elle est le rythme en mouvement.

La poésie, pendant des siècles, avait assumé ce rôle, avec la musicalité restreinte des syllabes, avec la déclamation. La poésie était originellement un chant, et ce chant était religieux, parce que l'imitation du rythme universel était un acte

d'hommage symbolique au principe divin : voilà l'origine de la fusion et du désir de fusion. La poésie primitive était, aux mains des pythies et des prêtres détenant aussi les sciences, le signe de l'éternel instinct humain tendant à synthétiser toutes les manifestations de pensée, à trouver entre elles et la nature un seul rapport. Ce rapport était la kabbale, ou la prière rituelle, ou la formule alchimique, c'était encore l'éternelle pierre philosophale ! Ce fut l'œuvre des siècles récents de disloquer l'unité maintenue par le moyen-âge, de lui substituer la division des arts, des sciences et de la philosophie en présence de la multiplicité grandissante des connaissances. La poésie en particulier s'est de plus en plus éloignée du chant pour se ranger « enfin » à la « juste cadence » de Malherbe (1), et participer de l'éloquence narrative. La musique est venue pour reprendre sa mission avec une force centuplée, ressaisir un caractère philosophique et sacré, envelopper de son « rythme en mouvement » les « rythmes immobiles » de la statuaire et de la peinture, et la poésie récente des symbolistes contenait une grande idée juste, elle

(1) Quelle triste ironie dans cet « enfin » proféré par Boileau ! Il marque l'entrée de la poésie dans une voie déplorable, jusqu'à Baudelaire. C'est bien le cri de l'être fermé à toute poésie.

était le tressaillement de la poésie ramenée à la musicalité par cette grande vibration sublime qui émeut le monde psychique depuis deux cents ans.

Les conséquences de la symphonie auront été le vers libre, et, en peinture, l'impressionnisme et l'actuel mouvement des peintres d'intimité : nous les examinerons tout à l'heure. Bornons-nous pour l'instant à bien préciser le rôle de la musique dans le problème de la fusion des arts. Wagner n'a fait qu'obéir à la tradition primitive en la considérant comme l'élément de coordination par excellence. Elle est vraiment l'électricité intellectuelle qui n'a besoin pour se transmettre ni de langages variant avec les pays, ni d'éducation intellectuelle chez l'auditeur, le fluide magnétique d'un langage international s'adressant à l'âme. La musique a agi comme un rayon X, révélant à travers les différenciations innombrables des arts l'ossature rythmique qui leur était commune, avec une puissance qui suffirait à en affirmer le caractère d'universalité, le caractère *élémental* : l'extase que donnait seule la mysticité, élaborée dans les êtres par une longue éducation, la musique l'impose à l'instant même. Il n'y a pas de lieu au monde, hormis les cathédrales, où le silence s'établisse avec une majesté aussi soudaine qu'en une salle de

concert, et il n'y a pas de lieu où la puissance de la suggestion crée si spontanément l'entente des âmes, l'unisson des systèmes nerveux vibrant dans le même sens et subissant les mêmes émotions selon l'inflexion imperceptible d'un rythme orchestral. Cette puissance magnétique a même effrayé certaines consciences ; Taine y voyait l'annihilement prochain de la poésie, des moralistes ont protesté contre cet ensorcellement d'un art doué de toutes les propriétés narcotiques et capable de susciter dans les âmes, avec plus d'autorité qu'un magnétiseur, des séries de sentiments échappant au contrôle de la volonté. C'est vraiment un élément, une force de la nature, et les vrais mélomanes le savent bien. Il y a au delà de la mathématique musicale une zone d'infinitude comparable à celle que les mathématiques supérieures bordent sans l'englober ; la musique, comme le nombre, commence précisément là où finissent les clefs ou les équations qui les évoquent et ne les contiennent pas : et cette zone d'infinitude, c'est l'extase, c'est l'effet de la toute-puissance de l'exactitude. Écrire une équation, c'est condenser, régulariser, rendre constante la perception des immenses forces symétriques et proportionnelles qui nous environnent et ordonnent toute la vie d'un millionième de minute. Écrire de la musique, c'est con-

denser, polariser un magnétisme qui enveloppe toutes choses et est le *bruit* du mouvement universel, du microbe dans la plante, du sang dans l'artère, de l'étoile dans le ciel. Et ce bruit n'est que de l'harmonie en puissance, et ainsi on peut dire que la musique est l'élément du mouvement vital. C'est bien cette pensée qu'on trouve dans toute la symphonie de Wagner, et qui la rend si *naturelle,* si grande, si *élémentale,* si proche de la brise, de la mer, des forêts, des cataractes et des chants d'oiseaux qu'elle nous en restitue les émotions directes et agit sur nous non comme un art, mais tout à fait comme la nature.

AUTRE ASPECT DE LA QUESTION. — LES RAPPORTS INTÉRIEURS ENTRE LES ARTS. — THÉORIE DES NOTIONS INTERCHANGEABLES.

Considérons donc la solution wagnérienne de la fusion des arts, et n'en tenons compte que comme d'une excitation décisive à remettre ce problème au premier rang de nos préoccupations.

Si la fusion extérieure, sur le théâtre, est impossible, une fusion ne peut-elle s'opérer dans la conscience? L'esthétique unitaire n'est-elle pas un acte *moral*? Sans entrer dans l'examen purement

métaphysique de la question, nous pouvons estimer que dans une certaine mesure la morale est le fondement de l'esthétique, parce que nous évaluons l'émotion de beauté au degré d'appauvrissement ou d'enrichissement de notre moi. Nous n'avons de connaissance des arts que par l'impression morale qu'ils nous laissent. Bien entendu, l'acceptation de ce dangereux mot de *morale* est ici purement philosophique. Nous nous en servirons pour désigner le principe conscient de la substance, l'affectivité du jugement, et nous nous tiendrons bien loin des théories spiritualistes et éclectiques qui ont rapproché ce mot de *morale* des idées de bien ou de mal.

Nous ne pensons pas une minute à ce perfide et funeste rapprochement arbitraire qui a mêlé l'art aux questions de moralité et d'immoralité, où il n'a que faire, étant *amoral*. C'est d'une telle confusion que sont nés les plus rebutants paradoxes sur la mission moralisatrice des arts, les plus tendancieux sophismes de la critique « bien-pensante ». Dans la fameuse trinité du Vrai, du Beau et du Bien, le Bien n'est un juste corollaire des deux autres termes qu'à la condition d'être tenu seulement pour le développement du moi, en quelque sens, mauvais ou bon, que l'apprécie l'ensemble momentané des règles de la morale *courante,* qui n'a rien

à voir avec la morale *naturelle*. Les relations de l'art à la morale sont donc tout à fait indépendantes de la signification qu'on leur a prêtée par une sorte de jeu de mots si fatal, qu'on devrait presque s'interdire l'emploi du mot *morale* en parlant de notre sujet. La morale des *mœurs* n'a rien à voir avec l'*éthique*, et c'est d'une conciliation de l'éthique et de l'esthétique que nous parlons. Cette fusion de l'art et du principe actif du jugement devrait donner naissance à un nouveau mot, qui s'orthographierait *esthéthique*, et dont l'emploi offrirait l'avantage de rejeter définitivement une confusion déplorable qui a fait écrire sur l'art les plus grandes faussetés. Ayant bien précisé ceci, nous pourrons parler à l'aise devant le lecteur.

Et nous arriverons tout de suite à considérer la conscience comme Wagner considérait le théâtre à en faire le théâtre intérieur, à y voir un nouveau terrain plus propice à la fusion des arts. Nous chercherons là l'unité « esthétique », là peut-être, en cette terre éternellement vierge, nous trouverons enfouie la pierre philosophale. Le théâtre wagnérien ressemble à une opération alchimique cherchant devant tous à fabriquer cette pierre bienheureuse ; mais c'est un talisman qui ne se fabrique pas, on le trouve tout fait ; au fond du creuset de la conscience, c'est un corps simple. C'est là qu'on l'isolera en

décomposant tous les arts, en accomplissant cette terrible « transmutation de toutes les valeurs » que Nietzsche souhaitait pour recomposer son éthique nouvelle. C'est par décomposition préalable des diverses propriétés et des rapports des arts entre eux qu'on pourra parvenir à recréer. C'est en descendant jusqu'au fond de la dissociation, et non, comme Wagner, en réunissant dès l'abord les éléments des arts qu'ils se présentent, avec leurs parties inconciliables, et celles qui font double emploi. Il n'y a pas de fusion sans une certaine réduction des parties de l'alliage, sans une inféodation des unes aux autres, et c'est peut-être là le fond de l'échec de Wagner. La musique a été pour lui le lien magnétique des autres arts, pour ainsi dire le métal donnant à l'or la solidité qui lui manquait : mais ses dosages ont été inexacts, et la puissance de sa symphonie n'a pas toujours réussi à les compenser.

Si la conscience peut être choisie par un terrain de dissociation, au rebours de cette sorte de conscience publique, de ce théâtre que Wagner avait choisi pour un terrain de concentration, on admettra qu'il existe là un plan de conciliation de tous les arts après analyse de leurs dissemblances et de leurs lois communes. Le théâtre en effet est une matérialisation, donc *fini* : c'est une réunion de

signes qui invitent le jugement à s'exercer. Mais on ajoute légitimement à toute œuvre matérialisée : du fait même qu'elle est un signe, elle n'est jamais finie, elle propage dans la pensée des cercles indéfiniment élargis. Puisque ces signes évoquent des lois abstraites, c'est seulement dans la pensée que ces lois peuvent s'exposer complètement, et l'œuvre, c'est-à-dire le signe de ces lois, ne peut être assez finie pour les contenir. L'idée de *fini* est une absurdité philosophique, qui a hypnotisé toutes les écoles, et qui est contradictoire au but même de l'art, qui est une évocation des lois universelles, rythme, lumière, mouvement. Au *fini* d'une œuvre, commence la méditation sur l'infini qu'elle inspire, et une œuvre est finie non pas quand elle ne permet de penser qu'à la volonté de son auteur (ce qui est d'ailleurs impossible et serait le néant même), mais lorsqu'elle réunit assez de rappels des lois naturelles pour permettre à l'esprit de partir d'elle pour aller bien plus loin dans l'émotion. N'avons-nous pas tous été frappés de la même sensation en écoutant une pièce ? On nous avait annoncé telle histoire ; et en effet tout était sagement composé, les effets étaient gradués, le style éloquent, les développements heureux, le talent était satisfait. Nous n'avons rien eu à redire et pourtant, en sortant, nous avons eu l'impres-

sion d'un bon devoir de collège. Nous avions quelque chose à ajouter, nous sentions tous que le cas humain étudié là était infiniment plus vaste ; si on nous avait demandé, même après les plus grands chefs-d'œuvre, après *Phèdre, Andromaque* ou *Shylock* : « Est-ce donc là l'amour, la maternité, l'avarice ? » nous aurions tous dit : « Non, c'est bien autre chose encore ! » Au lieu qu'une sonate de Beethoven, une pièce de piano de Schumann, sont anonymes et infinis, et il y avait dans la pensée de ces musiciens toutes les possibilités de la nôtre, parce que le rythme pur est d'essence infinie. Un tableau de Vinci se surcharge légitimement de toutes les pensées qu'il a fait naître à l'insu même de son auteur : elles y étaient encloses sans qu'il pût les prévoir, et si nous n'y voyions que ce qu'il y voyait, nous ne connaîtrions plus de beauté dans son œuvre, elle serait lettre morte. Il a simplement créé un signe de lois éternelles, et c'est parce qu'on pense à elles qu'il est grand. Être grand, c'est faire penser à des choses grandes. Or, ces signes de lois éternelles, qu'ils soient tableau, statue, poème ou symphonie, sont liés par un rapport constant, qui est celui de leur rôle de signes lui-même ; il y a donc un lieu où tous ces signes s'équivalent, et constituent un *langage* ; ce sont des mots dont les lois éternelles sont la syn-

taxe. Ce lieu, c'est la conscience, c'est le principe conscient de la substance, c'est le *moi moral* : et il ne nous est pas donné d'en connaître un autre.

Quelques mots encore seront nécessaires pour fortifier cette nouvelle position de la question, et pour écarter certains préjugés dont les écoles nous ont empoisonnés. Reprenons l'exemple du tableau de Vinci : comme il n'est pas autre chose qu'un signe de ce que Vinci a pu surprendre des lois éternelles, ce signe est destiné à plusieurs modifications de sens, à évoluer comme les mots. Peut-on concevoir sans absurdité un mot qui ne serait compréhensible qu'à celui qui l'a créé? Le tableau n'est pas plus *fini* que ne l'est le mot. Il est fait pour présenter des sens successifs selon l'évolution de la sensibilité humaine à travers les siècles. Il n'a qu'une forme de permanence, c'est qu'il est un signe constant d'une certaine émotion éternelle. Mais ce tableau, en réalité, est double : il y a celui que Vinci avait compris, et celui que nous avons déduit, amplifié, transposé selon nos rêves successifs. Quand bien même Vinci ressuscité ne comprendrait aucune des pensées que nous suggère son tableau, nous ne serions pas coupables d'une fausse interprétation, nous ne ferions que développer et continuer en quelque sorte son travail,

de plein droit puisque tout ce que nous pensons est né de ce signe, donc y est implicitement contenu comme le chêne dans le gland. C'est Vinci qui aurait tort contre nous, et qui méconnaîtrait la valeur et l'étendue des pouvoirs suggestifs du signe qu'il a créé. Si nous nous limitions à ce signe lui-même, nous ne pourrions pas plus nous en servir que d'un mot auquel nous refuserions d'ajouter toute autre acception que celle qu'on lui donnait il y a cinq siècles. Le fini matériel ou moral d'une œuvre est donc une notion vide de sens, et si elle pouvait avoir celui que les écoles lui souhaitent, elle serait morte avant d'exister.

La conscience est donc le lieu abstrait, le point de départ non limité par le fini, où peut s'accomplir le contact des lois éternelles avec l'âme, par l'intermédiaire du langage des signes, c'est-à-dire des arts, et non seulement des arts mais de toutes les notions intellectuelles, astronomiques, mécaniques, psychologiques ou mathématiques. La conscience est le lieu géométrique de l'unité de perception. Il y a un moment où la contemplation des lois de l'univers crée, dans un être supérieurement compréhensif, l'état d'intelligence pure, et où il cesse d'avoir besoin de limiter les divers ordres de pensée pour les comprendre séparément, où il cesse d'être peintre, chimiste,

poète, sculpteur, algébriste, musicien, pour être simplement une conscience qui comprend les lois générales. Çela, c'est l'état suprême, l'état du mystique ou du philosophe. Si cet homme se borne à décrire les lois qu'il perçoit dans un langage abstrait, il est Kant ou Hegel. Mais s'il est capable de transcrire par *signes,* par *images,* c'est-à-dire en langage *d'art,* il considérera les sons, les couleurs, les volumes, comme des claviers dont il pourrait jouer indifféremment s'il avait le temps de se familiariser avec les diverses techniques des arts. Qu'il le puisse ou non, matériellement, cela n'importe pas à l'étude de son état intellectuel. L'essentiel est qu'il sait que les divers arts sont un même langage, sont des *notions interchangeables.* Ainsi les vitres multicolores d'un phare se succèdent devant un même feu. La brièveté de la vie, la difficulté des techniques interdisent à un seul et même individu une telle royauté, qui est en somme ce que les anciens appelaient « le pouvoir magique ». Mais s'il ne peut l'exercer, il peut la concevoir.

Il peut concevoir toutes les manifestations intellectuelles comme les expressions interchangeables d'une logique unitaire, comme les dépendances d'un rythme central qui est le principe de la vie. Il peut établir entre les arts des rapports mnémotechniques constants, et de ce fait même accomplir

dans sa conscience la fusion permanente des arts. L'ubiquité matérielle lui est impossible, l'ubiquité de pensée lui est permise, et placé à une telle hauteur, cet homme contemple aisément les divers arts comme des signes équivalents. Il ne s'arrête plus à cette puérile idée qui montre des séparations dans l'univers, des divisions dans le rythme de toutes choses, des distinctions entre les causes et les effets, entre le matériel et l'immatériel. Il est pénétré de la continuité absolue de tout ce qui vit, et où il voit entre tous les signes des identités que le premier regard ne révélait pas. Il arrive surtout à cette constatation, que les signes dont use la nature sont extrêmement limités. Elle combine à l'infini quelques formes, qu'on retrouve dans tous ses règnes ; son langage est fait de quelques symboles, et nous l'imitons en nous servant d'un alphabet ou d'une gamme, et en les combinant. Les formes naturelles sont la meilleure démonstration de la fausseté des divisions entre les sciences et les arts, entre le moral et l'immoral, entre le beau et le bien, et en général de toutes les divisions scolastiques. La leçon de la nature, c'est l'unité dans et par le multiple, le retour à l'unité par la diversité. Au naturaliste autant qu'au peintre il appartient de savoir l'identité d'un système veineux et d'un arbre, d'un squelette de poisson et d'une nervure de feuille,

d'un poumon et d'un corail ; et cela aussi appartient au poète et au chimiste, comme il appartient au musicien autant qu'à l'algébriste de savoir les combinaisons des nombres et les timbres, et de quelle façon un polyèdre engendre d'autres polyèdres sur ses faces comme un timbre engendre des développements harmoniques. En un mot, une telle série d'investigations conduit, en art, à la constatation raisonnée des *analogies,* c'est-à-dire des rapports qui s'expriment par l'association des *images*. Les poètes ne sont pas autre chose que des intellectualités capables de constater partout la continuité de l'univers et l'identité des formes. Un poète ne pense pas. Il fait penser, parce qu'il rapproche, sous forme d'images, des objets ou des phénomènes qu'on ne pensait pas à rapprocher. Il donne ainsi à la pensée pure une sorte de révélation, d'illumination momentanée, qui lui permet de s'exercer sur l'image donnée : l'image poétique est une sorte d'étincelle électrique jaillissant entre deux corps. C'est ce qui fait que la poésie philosophique n'a jamais pu exister en tant que poésie, parce qu'elle veut concilier deux opérations de l'esprit qui se succèdent saus se confondre, au lieu que dans la poésie pure il y a, en puissance, la déduction philosophique contenue dans l'image. Un poète grandit avec le nombre d'images, ou d'ana-

logies, qu'il constate, et le poète idéal serait celui qui pourrait, à toute seconde de sa vie, saisir l'analogie de tous les objets dans tous les règnes naturels.

J'ai souvent pensé qu'on pourrait entreprendre un ouvrage d'une incroyable puissance qui serait un *Dictionnaire des Analogies*. Un tel ouvrage serait pour ainsi dire le résultat de la vision des poètes devant les divers règnes que nous avons établis dans la nature pour mettre de l'ordre dans nos recherches, et il participerait des sciences autant que des arts. Il serait non seulement le répertoire des images poétiques réalisées jusqu'à ce jour, mais encore un classement raisonné des formes et de leurs rapports selon tout ce que la science peut et pourra nous en apprendre. Sa constitution serait d'un enseignement précieux pour affiner l'esprit du public, pour l'habituer à coordonner sa vision des diverses catégories de phénomènes, vision actuellement si limitée qu'elle l'empêche de reconnaître dans un art des choses qu'il comprend aisément dans un autre, et l'engage ainsi à trouver bizarres ou obscures des pensées et des remarques qui ne le sont qu'au degré de son incompréhension. La démonstration de l'identité de tous les phénomènes devrait être le souci le plus pressant de tous ceux qui écrivent, l'objet de cours, de con-

férences, de leçons de choses, de brochures rédigées avec une grande simplicité. La question de l'unité dans le multiple est la racine de toute philosophie, de toute théogonie, de tout art, de toute science, de toute critique, et au fond il n'y a qu'un sujet, c'est celui-là. Il admet toutes les formes et tous les styles. Nous y reviendrons en conclusion de cette étude, en étudiant le rôle futur du critique d'art. Il nous faut revenir à la forme « esthétique » du problème, et continuer la dissociation des arts.

De même qu'il n'y a pas, dans la nature, de limite réelle entre l'intellectualité scientifique et l'intellectualité artistique, puisque l'étude des analogies générales leur est commune, de même il n'y a pas de limite réelle entre les quatre arts. Nous établissons tous les jours des rapports *interchangeables* entre un beau ciel, une symphonie, un regard, un geste, et nous ne pensons même pas à nous en étonner. Les œuvres d'art sont simplement des procédés inventés pour fixer ces rapports de façon que nous les retrouvions à volonté. Ce sont donc des *signes d'analogies,* comme les chiffres arithmétiques sont des *signes de nombres.* Si nous en venons à examiner les arts de plus près, nous verrons tomber même la division qui les sépare en arts plastiques et arts immatériels. C'est

une division purement factice, qui est venue d'une conception de la matière absolument abandonnée aujourd'hui.

Il semblera paradoxal, au premier abord, de prétendre qu'un bronze, une symphonie, une peinture, un poème, sont également matériels ou immatériels. Cependant il n'y a entre eux que des différences au premier degré, des différences sensorielles qui s'évanouissent au degré intellectuel où nous les considérons. A l'analyse, la matière disparaît, au sens grossier du terme, puisqu'elle se réduit à des combinaisons de lignes, de rythmes, et finalement à des atomes. L'œuvre d'art présentée par le bronze ou la couleur se réduit de même, et n'existe que par une combinaison d'éléments abstraits. Le bronze, la couleur ne sont pas plus la sculpture et la peinture que la partition et le livre ne sont pas la poésie et la musique : ils en sont les signes, et ce qui nous émeut en eux, c'est une transposition de pensées qu'on nous invite à y trouver. Même ce qu'un sculpteur ou un peintre appellent « une belle matière » est une pure illusion. Ils y aiment des sensations tactiles et visuelles que le poète et le musicien ressentent auditivement dans un timbre d'instrument ou une sonorité de voyelle, et ces sensations sont équivalentes. Devant « l'écriture » de Baudelaire et de Beetho-

ven, on ressent aussi, indépendamment des joies de leur haute pensée, la satisfaction sensuelle de la « belle matière » telle qu'on l'éprouve devant un bronze de Donatello ou une toile de Rembrandt. Ce sont des joies communes à tous les arts, et ces joies ne sont lettre morte que pour les êtres non habitués à aimer et à goûter simultanément tous les arts.

Mais il faut même aller bien plus loin. Les découvertes scientifiques depuis cinquante ans nous ont donné de la matière une idée si nouvelle, que nous ne pourrons bientôt plus nous en tenir à celle que nous nous en faisions. Les plus hardies prévisions des mystiques occultistes, et notamment celles d'Edgar Poe, qui eut de si géniales intuitions, ont été dépassées. Les constatations de la science touchant la télégraphie, la synchronie, la polarité, l'interpénétration, la transmission de la force, les rayons cathodiques, le spectre solaire, les observations physiologiques sur la suggestion, la formation des images cérébrales, ont contribué à faire dans le domaine psychique la révolution que la vapeur et l'électricité avaient accomplie dans le domaine mécanique, et il ne reste plus grand'chose de l'idée primitive de la matière, opposée par le bon sens vulgaire aux choses « immatérielles ». La chimie, la microbiologie ont rigou-

reusement ébranlé le mur de cette spécieuse distinction, et la science s'est mêlée à l'ancienne idéologie au point de modifier toutes les données métaphysiques et, corollairement, les données de l'esthétique. Ainsi la science toute récente a semblé, après de longues années de recherches analytiques et utilitaires, revenir, sous la haute impulsion de Claude Bernard et de Pasteur, à l'antique conception d'une science synthétique, réunissant l'esprit scientifique à l'esprit philosophique et à l'esprit artistique, dans l'unification de la connaissance. La distinction des arts matériels et immatériels n'a donc plus de fondement véritable, elle est purement apparentielle, et n'influe pas sur les relations logiques des arts entre eux. Il sera beaucoup plus conforme à l'état actuel du savoir humain de créer une distinction entre les arts *statiques* et les arts *dynamiques*, c'est-à-dire de caractériser, dans le principe du *rythme* qui est commun à tous les arts, deux catégories : le rythme en mouvement et le rythme immobile, ce dernier applicable à la peinture et à la sculpture. Cette distinction n'est point contradictoire à la définition même du rythme, pas plus que l'idée de matière n'est contradictoire à celle d'immatérialité. Car le rythme d'une fresque ou d'une statue est perceptible à l'âme par l'indication elle-même du

mouvement figé dans la toile ou le bronze : la pensée ne mesure l'espace que par le temps employé à le parcourir, et *suppose* le mouvement d'un organisme viable qui, animé, pourrait le faire. C'est ce qui nous permet de comprendre la vie d'une figure peinte ou sculptée. Il y a *acte* dans le fait même du repos : le non-acte est le non-mouvement, c'est-à-dire la mort. Notons-le d'ailleurs : les rythmes sont *immobiles* dans les quatre arts, n'étant pas suivis de mouvements *visibles,* matériels au sens ordinaire du terme. D'autre part, nous ne percevons de rythmes immobiles que par la *succession* des images recomposant le mouvement, c'est-à-dire par la figuration cérébrale du mouvement dont leur immobilité exprime une phase qui suggère les autres. Le mouvement du bras de bronze d'un discobole et le mouvement d'un trait de violon ne différeraient donc que si nous considérions le mouvement du bras du violoniste au lieu de la succession de sonorités invisibles qu'il crée. Rien n'est donc plus vain, plus spécieux que la distinction des arts matériels et immatériels. Le statisme et le dynamisme sont deux notions *morales,* en ce sens que l'un exprime l'émotion de pensée et l'autre l'émotion de nervosité : l'un suggère des idées, l'autre des mouvements. Encore cette nuance est-elle chimérique,

tout mouvement étant le signe d'une idée et toute idée se révélant par un mouvement, ou du moins par un acte. Plus nous pousserons l'analyse, plus nous arriverons à une synthèse des quatre arts, et l'homme dont nous parlions naguère considérera que bronze, son, couleur, rythme verbal sont des matériaux interchangeables parce qu'ils sont équivalents.

Mais il nous faudra maintenant pénétrer plus loin encore dans l'étude des éléments des arts eux-mêmes, et nous constaterons comment les récentes recherches des artistes ont tendu à réagir contre le système wagnérien en replaçant chacun des arts dans son principe naturel, et en somme en reprenant ainsi la question de leur fusion à un autre point de vue.

Qu'est-ce en effet que la poésie symboliste et vers libriste ? Une tentative très sérieuse de fusion de la musique et du vers, obtenue non en sacrifiant le vers à la musique, mais en lui rendant sa constitution primitive. Le vers primitif, traditionnel, vraiment classique aux yeux des gens qui ne limitent pas le classicisme au XVII[e] siècle, ce vers est un chant syllabique, où la musicalité des syllabes a autant de sens et d'importance expressive que le sens grammatical. Si les écrivains, depuis Malherbe, ont de plus en plus donné à l'instrument

dodécasyllabique d'Alexandre de Paris une royauté tyrannisante, jusqu'à en venir aux absurdités de la « rime d'œil » et du « langage noble », le vers musical, polyrythmique, s'est conservé dans la poésie populaire ; et le vers libre des symbolistes est allé l'y reprendre en s'inspirant aussi des littératures étrangères qui comportent à la fois un vers régulier et un vers libre et en usent alternativement. L'idée méritoire des symbolistes a été de doter le langage français d'un vers polyrythmique coexistant à l'alexandrin et à ses dérivés, la polyrythmie des syllabes permettant des notations sentimentales plus variées et plus souples, l'alexandrin demeurant, avec sa musique classique, l'instrument propre aux énonciations de sentiments pleinement développés. Ainsi, auprès de la fugue, de la sonate, de la strophe de lied à couplets répétés, la musique de piano de Schumann et de Chopin, le poème symphonique, le lied schumannien inventant un rythme pour chaque vers ont apporté un art qui complétait les formes fixes sans les ruiner. Il a fallu la mauvaise foi la plus grande chez les poètes officiels et l'ignorance des critiques de journaux pour accuser les symbolistes de rejeter un vers dont tous se sont servis, au lieu de constater qu'ils voulaient simplement lui en juxtaposer un autre. D'ailleurs, le malentendu est ac-

tuellement dissipé, le vers libre a résisté et vivra. Il est un essai de musique verbale.

Il y a identité entre les syllabes et les notes, entre la gamme et les voyelles, entre les rythmes du langage et ceux de la musique. L'écriture, lettres ou notes, est *du son fixé*. Un vers n'est perçu que *chanté,* scandé, vocalisé : la toute-puissance sonore de la musique vient uniquement de ce fait que le sens s'y trouve contenu dans le son lui-même, au lieu que le sens grammatical des mots est distinct de leur sens sonore. Il y aurait encore à dire là-dessus bien des choses, et Max Muller ou M. Michel Bréal rectifieraient par « est devenu distinct ». Car, à l'origine, la phonétique verbale était une image sonore de l'objet nommé. Le cri qui le désignait était une métaphore vocale, et c'est avec l'infini développement du langage que le sens sonore est devenu distinct presque toujours du sens linguistique. Encore les combinaisons de la mémoire sont-elles purement vocales, car nous ne pouvons nous souvenir d'un mot sans le chanter tout bas, et ce chant est inséparable de l'image de l'objet nommé ou de l'acte désigné par le mot. Mais avec l'enrichissement inouï des vocabulaires, il est devenu impossible à une mémoire humaine de maintenir le parallélisme du sens et du son, tandis que le langage musical se comprend sans

avoir besoin de cette double opération de signification et de tonalité. Le public en est venu à ne plus faire attention à la sonorité des vocables et par conséquent à oublier le principe même de la poésie. C'est ce qui explique que les mauvais vers n'aient été distingués des bons que par un petit nombre : la majorité ne faisant attention qu'au sens linguistique et aux idées exprimées, la poésie lyrique et dramatique est devenue une sorte d'éloquence narrative qui n'avait aucune raison d'être rimée et rythmée, au lieu que la véritable poésie est un choix rythmique des éléments du langage courant, et existe par ce choix même autant que par le sens linguistique. Cela se conçoit clairement en écoutant réciter des vers dans une langue étrangère : le plaisir eurythmique existe cette fois en dehors de l'autre, il y a musique verbale. Les chœurs antiques et les chorals du moyen âge nous donnent de ceci des exemples parfaits. La divergence prodigieuse de la poésie et de la musique n'a commencé en somme qu'avec l'introduction des instruments d'orchestre, permettant une multiplication tonale que la voix et les syllabes ne pouvaient plus suivre. La différence entre le vers et la prose n'a pas été marquée par autre chose que le fait du choix rythmique fait par le poète dans la langue courante, et les grands prosateurs

ont rapproché la prose de la poésie (Chateaubriand, Flaubert, Bossuet, etc.), en accentuant la sonorité verbale au point que leur phrase donne à l'oreille d'un étranger une jouissance de cadence et de plénitude que la compréhension linguistique n'augmenterait pas. On peut dire qu'il y a langage poétique, prose ou vers, quand cette accentuation est voulue, recherchée par l'auteur, et non quand il ajuste périodiquement des rimes à des bouts de prose.

Le caractère religieux, prophétique, incantatoire de la poésie est là : c'est d'abord pour exprimer des oracles, des commandements théologiques, des maximes, des proverbes, des prières, que l'on a cherché à faire ressortir le sens sonore auprès du sens linguistique en rythmant, plus encore qu'en se servant de la rime pour moyen mnémotechnique. Tout poète vrai sentira en lui cette obligation primitive, instinct né aux époques où la poésie, la musique coexistaient dans la voix pour exprimer des paroles non courantes, lesquelles étaient toujours relatives à la philosophie, à la science et à la religion, c'est-à-dire au domaine intellectuel supérieur, à la *fusion* réunie aux mains des prêtres. Et c'est cet instinct qui crée le *langage poétique,* instrument fabriqué par l'élimination du langage courant : c'est par là que le poète se fait un instrument

correspondant au violon, au plâtre, aux couleurs, et aussi spécialisé que ces instruments le peuvent être relativement au langage de l'avocat ou du médecin qui, eux aussi, « parlent français (1) ». L'instinct a retenu de ceci une faible trace, en attachant au mot « prosaïque » le sens de « vulgarité » par opposition au terme « poétique ». Mais lorsqu'il y a usage réfléchi des ressources sonores des mots, le prosateur cesse d'être prosaïque, et le *langage d'art* ne distingue plus entre le vers et la prose que quelques détails typographiques. Le fait de « la poésie » est dans la sélection rythmique du langage habituel, commun à tous les nationaux.

Ces rapports de la poésie et de la musique n'ont pas seulement imposé leur évidence aux poètes récents, mais encore aux musiciens. Longtemps confinés dans leur art, commentant des livrets et des poésies médiocres, ils sont venus aux poètes sous l'impulsion de Wagner, ils se sont adressés

(1) C'est là le secret de tant de jugements erronés. Le public est intimidé devant des toiles ou des partitions, parce qu'il ne sait pas s'en servir. Mais il ne peut se faire à l'idée que le langage de Baudelaire est un instrument qu'il ignore à l'égal d'un ébauchoir ou d'un archet, parce que, « parlant français aussi », il se croit apte à juger. On a toutes les peines du monde à lui faire comprendre cette spécialisation technique qui exige autant d'apprentissage que celle des autres arts ; et les critiques improvisés du journalisme préfèrent nier de prime abord une telle nécessité.

aux plus subtils poèmes contemporains, imitant aussi en cela Schumann, qui a écrit ses plus sublimes mélodies selon Heine, Eichendorff, Lenau et Gœthe. Le rapprochement actuel des musiciens et des poètes a été l'effet du wagnérisme, et un signe du besoin de fusion : les circonstances y ont aidé. Les attaques violentes et simultanées de la critique contre les wagnériens, les franckistes et les symbolistes ont eu la plus heureuse influence, elles ont nécessité « l'union pour ne pas périr » qui fait les grandes ententes des minorités intellectuelles. Et pendant que les Ernest Chausson, les Gabriel Fauré, les Claude Debussy s'alliaient aux Verlaine, aux Samain, aux Baudelaire, une compréhension réciproque naissait, l'idée de la fusion rétablissait chez les poètes la véritable esthétique du vers, le classicisme musical exposé par Mallarmé en d'admirables conversations (1). La musique de lied n'en profitait pas moins, et on entrevoyait même la refonte complète du vers d'opéra ; jusqu'alors stupide, livré aux plus mauvais rimeurs, il pouvait s'adapter, par l'assonance et la polyrythmie, à la fois aux subtiles sinuosités de la musique et aux exigences vocales, redevenir l'apanage

(1) *Divagation relative au vers.* Cf. le célèbre « Art poétique » de Verlaine.

de vrais poètes, faire cesser ce spectacle illogique et honteux de musiciens forcés de régler leur inspiration sur des rimes mirlitonesques, entassées par des fabricants de scénarios du plus bas ordre littéraire. Nous avons vu récemment, à propos des traductions wagnériennes, ce fait étrange, qu'après avoir déploré les textes de Wilder, fait prévaloir ceux d'Ernst comme plus littéraux et plus soucieux d'une exacte transposition vocale, on a dû reconnaître la barbarie phonétique de ces derniers, et leur préférer encore le pis aller des sentimentales fadeurs de Wilder. Cette impuissante solution a démontré combien manquait à notre langue l'usage courant d'un vers lyrique polymorphe, et combien on a méconnu l'intérêt des lettres françaises en rejetant aveuglément la tentative des symbolistes, au lieu d'y voir, non une dérogation au traditionnalisme, mais une innovation conforme au nouveau phénomène d'art, l'apparition de la musique et sa réunion au domaine poétique.

Il nous faudra maintenant rechercher l'influence de la musique sur la peinture. L'impressionnisme en attestera les effets, à l'insu sans doute des admirables instinctifs qui l'ont créé. Quel est le principe de l'impressionnisme? L'étude des éléments constitutifs de la lumière. Et c'est le principe même de la peinture, qui est l'analyse des tona-

lités, étudiées sur les êtres et les aspects naturels, l'analyse des sensations lumineuses.

Il n'y a qu'un sujet en peinture, c'est cette analyse, ou plus exactement la réduction progressive de cette analyse à une synthèse d'expressions. L'assemblage de diverses couleurs, en un certain ordre, sur une surface, et cela toujours dans un but décoratif et imaginatif, voilà toute la peinture. Tous les vrais peintres, où qu'on les prenne, depuis Giotto jusqu'à ce pauvre, grand et imparfait Gauguin qui fut un primitif égaré parmi nous, tous en reviennent à cette définition. Le plaisir pictural naît du contraste harmonique des couleurs : devant le point de vue pictural un tableau et un tapis du Turkestan sont identiques — et au fond le tableau est moins logique, c'est le tapis qui a tout à fait raison en se bornant à être, délicieusement, un rectangle versicolore, propre à orner. L'idée du *sujet* en peinture, de la composition préétablie telle que l'École l'entend, est une monstrueuse erreur. Et pourtant il est aujourd'hui presque impossible de déraciner cette erreur, qui met l'art au service d'idées préalables à exprimer au lieu de trouver dans l'art des motifs de pensées.

On accuse de réalisme, de prosaïsme, ceux qui répètent que l'art est *la suggestion du vrai par*

l'étude du réel ; la foule juge les *sujets*, c'est-à-dire les idées préconçues, d'un tableau ou d'une statue, et oublie de plus en plus d'en apprécier la réalisation technique (1). Les mauvais artistes ont toujours compris cela, et se sont toujours abrités derrière de beaux sujets, en bénéficiant de leur idéalité, qui imposait le respect. Tout académique essaiera de masquer sa faible sculpture, sa peinture poncive, son impersonnalité, par la « noblesse » du sujet qu'il traite. Minerve, Léda ou la Vérité avec son flambeau relèvent sa platitude. Il ne faut pas manquer une occasion de répéter obstinément, et même avec exclusivisme, que l'art, c'est la pire nébulosité sans une belle technique, et que celle-ci est le signe de l'art lui-même, bien avant le sujet et le sentiment. Elle s'en passerait et ils ne s'en passent pas. Une main de Rodin, une nature morte de Chardin, sont l'art, tandis qu'une vierge de Signol ou une déesse de Gérôme ne sont que des œuvres basses, parce qu'elles sont mauvaises. En remontant à la notion première de la peinture, en pensant qu'un tableau

(1) Elle juge même, aux Salons, un portrait sur la physionomie du modèle et nullement sur le talent du peintre. Si la dame peinte est agréable, le tableau est trouvé « joli ». C'est un dérivé de la vieille erreur du « beau » qui autorise les académies banalement réduites à des canons de dessin internationalement uniformes, et à des colorations de confiserie.

c'est avant tout le développement logique de la lumière (et ensuite tout ce qu'on voudra comme sentiment, expression héroïque, religieuse, amoureuse), l'impressionnisme a opposé la simplicité, la santé à la dégénérescence néo-grecque de l'École, effarée de ce retour à l'idéal français. Révolution aussi morale que technique ! Reconstituer les véritables mélanges des couleurs du prisme en juxtaposant les sept couleurs par touches distinctes, de façon à opérer leur mélange de tons composites non sur la toile mais sur la rétine à distance : agir ainsi comme la nature elle-même, prouver que l'ombre n'est pas le contraire de la lumière, mais une lumière perçue dans des conditions spéciales ; supprimer les mélanges faits sur la palette ; tenir compte des reflets, c'est-à-dire des colorations complémentaires résultant du voisinage de deux tonalités : comprendre *le plein air* non comme une étude de la lumière directe, mais aussi comme l'étude, dans un lieu clos, de l'atmosphère ; tels ont été les caractères de l'impressionnisme technique, distincts de son désir de style moderne, de scènes de mœurs, de sujets non allégoriques : et de soi-disants réalistes ont reculé les limites de la poésie de leur art.

Cet art figuratif, ils ont montré qu'il n'avait aucunement pour but la représentation des choses

apparentes, et ils l'ont montré dans l'étude de ces choses mêmes d'une façon bien plus saisissante que les académiques faisant poser des modèles pour représenter des êtres hors la vie. La peinture en effet est une interprétation du vrai par la transposition de la réalité sensible, elle est incapable d'imitation même si ce piètre idéal devait lui suffire. Comment soutenir qu'il représente « ce qui est », cet art purement factice qui ne dispose que de deux dimensions de l'espace et est obligé de suggérer l'idée de la troisième, la profondeur, par des tricheries géométriques ; cet art qui ne peut pas représenter deux êtres se regardant face à face ni, selon le célèbre problème d'atelier, faire comprendre par le dessin qu'un homme tire son sabre ou le rengaine, parce que le mouvement est anatomiquement pareil et ne s'explique que par l'expression du visage ; cet art qui, fondé sur l'anatomie, y trouve la plus ironique déconvenue, l'anatomie n'enseignant rien de la vie dynamique ; cet art, enfin, dont l'illusionnisme est la base, et qui nous fait penser par des couleurs suggérant le toucher et la limitation des objets qu'il figure, comment ne comprendrait-on pas qu'il n'est pas plus *réel* que la musique, malgré l'apparence ? Mais parce qu'il n'est pas *réel*, le dirons-nous donc *illusoire* ? Oui, il est illusion, aux yeux de ceux qui croient

aveuglément à l'antinomie de la matière et de l'idée ; mais il est *vrai,* sinon réel, aux yeux de ceux qui comprennent que tout est signe de signe. Il est fondé sur la distinction de la couleur et du dessin. Et cependant le dessin, cette fameuse « probité de l'art », cet élément linéaire n'est qu'une pure convention, un expédient optique pour délimiter les surfaces, les différentes couleurs, les plans, les volumes, tous *les éléments abstraits dont se compose* la matière ; il n'y a pas de limitation des surfaces dans la nature, ni lignes ni contours, rien n'y est fini, tout y est continu, tout y procède par vibrations coordonnées, le subterfuge de la ligne est aussi abstrait dans le dessin d'un nez que dans ceux des figures de la géométrie. La couleur est, si le mot *réel* a un sens, la seule réalité de la peinture ; encore se réduit-elle aux *valeurs,* dont la justesse, dans un dessin blanc et noir, suffit à donner l'impression de la couleur.

Or, qu'est-ce que la lumière sinon la vibratilité atmosphérique, et qu'est-ce que les couleurs sinon des courants d'ondes lumineuses différenciés selon leurs rapidités et leurs densités ? Là encore apparaît la vanité de la distinction entre arts matériels et immatériels, — et là encore l'identité de la musique, de la peinture, de la poésie. Tout se réduit au rythme, avec des ondes lumineuses ou sonores,

et ce rythme lui-même est le principe synthétique du mouvement, la vie électrique, magnétique, essence du dynamisme universel qui la crée et s'en renouvelle. Nous voici tout près du « corps simple » et si nous arrivons à concevoir l'intellectualité, la conscience, comme des sécrétions de l'organisme animé par ce rythme, nous toucherons à la sensation capitale de la vie, perdue pour presque tous aujourd'hui, celle de l'unité, celle de la continuité, de l'essence sous les variabilités des phénomènes, — celle enfin de la coexistence absolue de la morale et de tout exercice intellectuel, l'identification du monde moral et du monde phénoménal, de la volonté et de la représentation.

La peinture impressionniste emprunte à la musique ses procédés. Elle symphonise avec sept couleurs qui sont sa gamme. L'impressionniste a le même langage technique que le musicien. Ils ont en commun les mots : ton, gamme, note, étude, chromatisme, harmonie, valeur, thème, motif, et ils s'en servent avec des acceptions presque identiques. Tous deux bannissent le fâcheux idéalisme moralisant qui installe l'académique devant sa toile avec « une grande pensée à exprimer ». Ils ne pensent pas *en moral,* ils pensent *en orangé* ou en *ré majeur*. Pour eux, une couleur, un son, sont des sentiments, le sentiment ne jaillit pas de l'appli-

cation de ce son ou de cette couleur à une idée distincte et préconçue : l'orangé, le ré majeur contiennent des sentiments et sont le langage direct de l'âme. Ainsi le mathématicien pense en chiffres. Il n'y a pas à douter qu'un artiste est grand lorsqu'il accomplit d'emblée cette opération mentale et supprime le moyen terme *moral* entre sa vision et son expression. Chez l'artiste incapable, ce moyen terme est l'excuse de son impuissance technique, et c'est là le secret des accusations d'inintelligence, d'étroitesse d'esprit, de matérialisme portées par lui contre ceux qui trouvent dans la matière elle-même le secret de leur maîtrise. Cependant la visite aux musées montre péremptoirement que seuls restent grands ceux dont la technique a été puissante. La foule des médiocres toiles allégoriques, qu'on ne peut même plus regarder à titre documentaire, contient une quantité immense de sujets « beaux » qui devraient éveiller toutes les vertus, elle n'existe plus auprès d'une figure de Franz Hals, et lorsqu'on envisage celle-ci, on découvre que la force de pénétration de ce soi-disant réalisme rejoint l'idéalisme dans l'élucidation du mystère de la matière. L'impressionnisme devra le plus pur de sa gloire à ce fait d'avoir renouvelé la vision humaine et de l'avoir préparée à l'aperception de nouvelles tonalités naturelles.

Les travaux récents ont démontré que l'éducation de l'œil et de l'oreille était lentement progressive : la musique actuelle a décuplé les facultés auditives dont se contentaient les auditeurs des anciens chorals, et la science, depuis Chevreul, Helmholtz, Charles Henry, Lippmann, nous montre que l'on percevra bientôt des couleurs déclarées jusqu'ici imperceptibles par la rétine humaine. Il est des nuances que l'on a connues jusqu'ici sans les voir, par un calcul de probabilités, comme certaines étoiles, et dans les très grands coloristes, Turner, Monticelli, Monet, il y a déjà de ces nuances qui *devront* s'intercaler entre celles que le public moyen connaissait. Ainsi l'idée en peinture n'est point « Hippocrate refusant les présents » ou « Ulysse et Nausicaa » mais elle est, comme l'idée musicale, le développement symphonique d'un thème coloré, *d'abord,* et *ensuite* ce développement se passe à propos de n'importe quel sujet. La composition en peinture, c'est la distribution logique de la lumière. L'idée en musique peut être définie : une combinaison de timbres engendrant des développements tonaux qui se maintiennent dans des rapports réciproquement proportionnels à ceux de ces timbres entre eux. Remplaçons le mot timbre par le mot bleu, et nous garderons la même définition pour la peinture. La musique de M. Debussy est un

impressionnisme sonore et la peinture de M. Monet est une fugue de couleurs.

Ainsi la musique a engagé tous les arts à rechercher en eux-mêmes des procédés symphoniques communs, parce qu'elle était elle-même un élément synthétique, l'élément de fusion jusqu'alors ignoré, la plus grande découverte en somme que le monde ait faite depuis le XVI[e] siècle. Car, si l'on objecte les musiques orientales et grecques qui, avec le principe de la monodie, étaient en germe toute la nôtre, il faut dire que ce ne peut être qu'à la façon dont telles inventions modernes ont été découvertes, puis immobilisées, par la Chine primitive. Nos récents « intimistes » ont fait un pas de plus ; s'inspirant de la technique impressionniste, un Henri Le Sidaner, un Édouard Vuillard, un Henri Martin, un Simon Bussy parviennent à rejoindre, par l'analyse raffinée de la matière, les plus suaves émotions idéalistes, les plus mystérieuses évidences : Comme Eugène Carrière, comme Gustave Ricard, comme Whistler, ils font apparaître à la surface de la toile non pas une idée préconçue, mais l'idée qui se dégage des choses qu'ils ont peintes ; à travers l'âme de ces choses on les aperçoit, ce réalisme est la concrétisation de l'abstrait. Dans leurs œuvres, les tons chantent, les nuances se déroulent comme la résolution

tonale d'une phrase d'orchestre, et ces toiles qui *représentent* des couleurs nous suggèrent les pensées que les couleurs recèlent. Ce sont des joies analogues aux successions de saveurs des vins rares, aux odeurs graduées d'un bouquet composite : ce sont des joies intellectuelles très proches de la science aussi, et un Claude Monet analysant les tonalités d'une atmosphère de soleil orangée et bleue, un Le Sidaner notant dans le clair de lune des variations délicates de rose et de jaune, ne sont pas loin de l'état d'esprit du chimiste dissociant des pyrites et des sulfures. Tous se penchent sur l'éternel creuset avec la même minutie et le même amour.

La sculpture enfin obéit aux mêmes lois proportionnelles. L'œuvre d'un Rodin nous montre que le corps humain, avec ses quatre membres, peut être le thème de combinaisons infinies, analogues à la gamme, à l'alphabet, aux chiffres. La sculpture détruit la fausse idée du dessin *linéaire* pour lui substituer le dessein *par les plans,* par les volumes, et Rodin, qui est un pur et vrai classique, s'accorde aux Égyptiens, aux Grecs, aux Assyriens pour nous redire que la limitation d'une surface dans l'air n'est qu'une illusion et pour amplifier systématiquement les plans qui silhouettent ses statues de façon à créer le plus large contact entre

elles et l'atmosphère radiante qui les prolonge. Dans la sculpture comme dans la peinture le sens des valeurs est le principe commun. Valeurs et système, c'est toute la sculpture. Une statue est le rapport des rythmes mouvants d'un être aux rythmes immobiles de sa représentation dans l'espace. Le mouvement commande le dessein. Seul est exact non le dessein anatomique mais celui qui fait comprendre la vie, la pensée qui détermine l'acte du bras ou de la jambe, car là encore, dans cet art palpable, se dérobe le *réel* au profit du *vrai*. L'idée vient de la matière et en est souvent commandée. Il arrive à Rodin de considérer le volume d'un bloc de marbre, ses veines, le mouvement de ses formes, et de leur obéir en y taillant une figure, jusqu'à ce que l'attitude ainsi dictée nécessite l'expression du visage et suggère le nom de l'œuvre. Nous voyons en Rodin et Carrière l'exemple saisissant de deux grands artistes amis qui rapprochent la peinture et la sculpture en les conciliant dans le principe des valeurs : Carrière devient sculptural et Rodin nimbe ses figures d'une lumière diffuse qui les mêle à l'atmosphère au point qu'aux Salons toute autre statue semble sèchement découpée. Tous deux colorent avec des valeurs, délaissant l'illusion du dessin et celle du coloris, qui au fond n'existe que par la différen-

ciation des plans. Et il y a aussi dans l'orchestre des plans, des perspectives, des *couleurs d'instruments,* et dans la poésie il y a des *valeurs* de mots, et au fond de tous les arts il y a une réduction à l'unité rythmique, à la vibration, à la vitalité.

Cette vibration du rythme, c'est le magnétisme de la beauté, c'est la polarité de tous les arts, leur aimantation éternelle. Il n'y a pas de fixité, car elle s'appellerait la mort, et la mort même n'est une cessation du mouvement que par une grossière illusion de nos sens et une façon erronée de juger. Il n'y a pas d'art matériel ni immobile, il y a seulement des rythmes qui nous convient à des pensées statiques et d'autres à des pensées dynamiques. Les arts ne sont pas des floraisons distinctes mais les branches d'un même tronc, et il n'y a aucune différence fondamentale dans les états d'esprits des divers artistes, pas plus qu'il n'y a d'antinomies entre ceux-là et ceux du géomètre, du chimiste, de l'astronome, du mathématicien, du physiologiste, ni celui du philosophe qui doit être la synthèse de tous les autres. Nulle part dans l'univers il n'y a rupture, discontinuité, incompatibilité ; et enfin il n'y a pas de discontinuité entre les arts, les sciences, et la conscience qui s'en informe. Ni la science ni l'art n'ont à moraliser, mais

tout effort de connaissance est moral et il ne saurait ne point l'être.

Nous voilà donc ramenés à une seconde position de la question. L'*identité* des arts admet-elle comme corollaire la possibilité de leur *fusion*? Identité, fusion, sont-elles synonymes? Viendra-t-il une époque où cette fusion rêvée par Wagner se réalisera dans le domaine sensible? Un seul art, la musique à ce qu'il semble, englobera-t-il tous les autres et l'homme futur aura-t-il des sens assez puissants pour les y retrouver en niant l'utilité du bronze ou de la toile pour avoir des sensations picturales et sculpturales? Se créera-t-il au contraire, par une synthèse inouïe, un art agissant simultanément sous ses quatre formes, et cela sans qu'une impression détruise les autres? Le domaine esthétique sera-t-il toujours une terre défendue où nous pourrons seulement tantôt risquer un regard, tantôt écouter, tantôt avancer une main, tantôt parler, ou bien pourrons-nous y entrer de plain-pied et y vivre à la fois toutes nos énergies?

L'évidente préoccupation actuelle est-elle un pressentiment de cette possibilité, devenu plus aigu depuis que parut celui que Nietzsche appelle « le ventriloque de Dieu », ce Wagner qui, ébloui du caractère de langage sacré de la musique, la parla

finalement en l'homme de l'idéal ascétique au lieu de la consacrer à un culte nouveau ? Autant de questions que nous pourrons examiner plus clairement, à présent que notre analyse a trouvé au fond du creuset l'*identité*, non pas le corps simple, non pas la pierre philosophale complète, mais l'élément de la suprême réduction duquel elle semble être faite.

L'IDENTITÉ DES ARTS CRÉE UNE FUSION INTÉRIEURE

Par un effet de la logique apparente, l'analyse que nous venons de pousser à ses dernières conséquences semble conclure contre la fusion des arts, et même à leur dissociation de plus en plus grande dans l'avenir : cependant ce n'est là qu'un détour, le dernier avant la réduction à l'unité de tous les éléments que nous venons d'examiner.

L'affinement progressif de la perception auditive ou chromatique semble donner un argument aux négateurs de toute fusion raisonnée des arts. Si, en effet, l'affinement tend de plus en plus à faire trouver dans le son et la couleur en eux-mêmes non plus seulement une *impression*, mais une *signification*, cette transposition de la sensation au

raisonnement exclura l'adjonction d'éléments et de liaisons logiques. Un tableau sera, comme un tapis, le développement, en arabesque décorative, d'une couleur. Il *représentera* des tons, il n'aura pas besoin de sujet et déjà l'art impressionniste ne nous montre la nature, dans le paysage, que comme un motif secondaire à propos duquel s'établit l'étude de la luminosité, de la tonalité. Le tapis d'Orient est l'aboutissement d'un tel art, joie de l'œil et de l'esprit sans le concours de la raison, par la seule vertu de la couleur. Déjà la musique se contente de s'appeler fugue, étude ou sonate pour nous suggérer, par des combinaisons de timbres, des choses que la littérature pourrait longuement décrire par images précises. En glorifiant Balzac, Rodin entend moins reproduire l'image du monsieur qu'a été Balzac, d'après des daguerréotypes, et faire ainsi le médiocre portrait qu'est toute statue posthume, que combiner un ensemble de plans et de volumes dont le mouvement éveillera l'idée de puissance, de lyrisme, qui nous vient au nom de Balzac : ainsi figuratif et allégorique, le monument sera une stèle votive, un hommage de pierre, non le portrait de Balzac, mais l'idée que Rodin se fait de son génie et la transcription qu'il en peut donner en sculpture. Il s'ensuivrait que les arts ainsi envisagés se spécialiseraient

de plus en plus, avec leurs techniques séparées et leurs *idées* absolument solidaires de chacune de leurs matières.

Et cependant ce n'est là qu'une indication décisive pour nous aider à la véritable mise en place de la question. Dans toute cette étude, tout nous conduira à penser, loin de l'hypothèse wagnérienne, que la fusion extériorisée est une utopie matérielle, parce que la fusion intérieure, dont elle n'eût servi qu'à être le signe et l'encouragement, s'accomplit d'elle-même, se parfait d'heure en heure dans la conscience humaine. A quoi donc, en effet, servirait l'assemblage difficultueux des quatre arts, sinon à éveiller dans la conscience l'idée de leur union et à imposer un quadruple parallélisme de sensation ? Et du moment que la conscience apprend à faire d'elle-même ce travail, et à évoquer les quatre arts dans la contemplation d'un seul, le but n'est-il pas atteint, l'âme ne devient-elle pas plus « wagnérienne » que Wagner, si une éducation subtile l'a mise en état de constater d'une façon permanente l'identité que nous avons trouvée au fond de l'analyse ? Qu'est-ce donc que la fusion extérieure, sinon le moyen de faire sentir à l'âme cette identité ? Et en quoi l'assemblage des quatre formes, et de dix s'il existait dix arts, renforcerait-il cette perception ? L'unique de l'uni-

vers se pressent, pour quiconque a pensé, dans la relation de deux objets tout autant que dans les relations de mille objets. Du moment que la conscience a pu comprendre que tout n'est que signes, elle peut aussi bien trouver le multiple dans l'unité que l'unité dans le multiple : la quantité des signes n'a pas d'importance, pourvu qu'on sache ce que vaut un signe par lui-même, et par conséquent qu'on soit capable d'en prévoir les combinaisons infinies. Une goutte d'eau dit l'eau entière, un fruit signifie tous ses identiques, un être dit son espèce. C'en est assez pour déterminer dans la conscience le travail analogique qui seul importe. Car le vrai but logique de la fusion des arts n'est pas d'annihiler chacun d'eux au profit d'un art global et inconnu, mais de renforcer dans l'esprit de l'auditeur la compréhension des propriétés de chacun d'eux par comparaison. Le but est moral et non extérieur. Si la fusion évoque chez l'auditeur, le lecteur, le spectateur, une pensée nouvelle, ce n'est pas celle d'un art conçu comme une sorte d'alliage des arts, mais celle d'une référence à une Unité éternelle qui se trouve au fond d'eux tous. La solution de Bayreuth va plutôt contre cette référence : sa simultanéité d'expressions détruit les arts l'un par l'autre plutôt qu'elle ne les combine. L'art unitaire qu'elle vou-

drait créer, et qu'elle échoue à créer parce que la simultanéité constante lui est impossible, cet art se réduit toujours à être la conscience elle-même, à donner l'impression de l'identité par un courant magnétique reliant les diverses formes du beau.

Il ne s'agit pas de remplacer tous les arts par un seul : il s'agit de faire comprendre qu'ils ne sont qu'un seul en quatre modes, et que plus chacun de ces modes se montre individuel et spécialisé, plus il démontre sa communauté indestructible avec les autres. Ainsi la nature ne prouve pas l'unité en détruisant la multiplicité, mais au contraire, en affirmant celle-ci, elle fortifie la démonstration de l'autre.

L'identité des arts ne doit donc pas être nécessairement ramenée à leur fusion. Ce sont deux notions qui ne sauraient s'absorber que dans la conscience. Dans les œuvres, qui sont des signes, elles demeurent distinctes : ou plutôt la constatation de l'identité supprime la nécessité de la recherche d'une fusion. On peut dire qu'une peinture littéraire, une musique descriptive, une poésie musicale et une sculpture symbolique, telles que nous les avons vu essayer, ne seront que des erreurs dès lors que, par désir de fusion, elles oublieront leur destination, les limites naturelles de leur pouvoir, et, pour mieux dire, leur *identité*

personnelle. Mais plus elles seront régies par des idées picturales, sculpturales, poétiques, musicales, c'est-à-dire plus elles sembleront se refuser à la fusion extérieure, plus elles amèneront l'esprit de qui les contemple à la constatation de leur *identité de principes*.

L'antinomie de l'identité et de la fusion se résout donc ainsi. Il n'y a qu'une fusion utile et possible, celle qui est intérieure : et qu'est-ce que la fusion intérieure ? C'est la compréhension de l'identité. Le problème étant, de sa nature, un problème *mouvant*, destiné à des solutions successives, transformables, nous pouvons dire qu'à l'heure actuelle la musique semble être, non pas, comme le dit Wagner, l'art destiné à englober tous les autres et à les résorber, mais celui des arts qui donnera le plus intensément à l'esprit humain la notion de l'identité des autres, parce qu'il est un élément magnétique au moins autant qu'un art, parce qu'il est presque l'identité elle-même, étant le Rythme pur. C'est en cela que Fichte et Wagner ont vu le plus vraiment et le plus fortement ses destinées, et c'est là l'élément mystique, abstrait, qui pourra faire de la musique une « irréligion de l'avenir ». En combinant le drame bayreuthien, Wagner n'a servi et affirmé que Wagner ; mais s'il a échoué (de quel splendide échec !) en croyant créer la

fusion extérieure des arts, du moins son œuvre a-t-elle prodigieusement aidé l'âme moderne à accélérer en elle-même la constatation de l'identité, qu'il voulait faire voir au théâtre : en voulant la séduire par un sensualisme supérieur, il a fortifié son idéalisme. Voilà sa tâche admirable, le plus incontestable bienfait de son génie. Il nous a fait faire un pas immense vers une façon d'envisager que nous n'aurions jamais dû quitter depuis l'origine des arts : mais c'est précisément parce que nous reviendrons à cette façon d'envisager que nous aurons moins besoin d'une œuvre-type qui nous y engage, et qui est un moyen, non un but. Le wagnérisme nous apprendra à n'avoir plus besoin de Wagner, et à lui être reconnaissants, mais non asservis.

Il en est de même pour les idées hégéliennes et, jusqu'à un certain point, pour les assertions de Taine touchant le rôle de la musique dans la moralité future. Il sera plus conforme désormais à la direction intellectuelle des artistes — et toutes leurs récentes recherches le prouvent — de renoncer à la vérification de l'identité par la fusion extérieure, et de revenir au nouvel aspect du problème en réduisant à l'identité toute la question. L'essentiel apparaît non plus de réussir une fusion mais de faire sentir à volonté au public, par un système

de formules claires, les identités que la recherche de la fusion voulait lui faire saisir. Ou la fusion en effet sera manquée — et qui donc oserait espérer la faire mieux que Wagner? — ou elle sera réussie : mais dès lors elle deviendra un poncif, et ne sera compréhensible qu'en elle-même, elle ne pourra réaliser son vrai but parce que les arts et les sensibilités continueront à évoluer jusqu'au jour où les identités seront devenues infiniment plus subtiles que ne les montrera l'œuvre fusionniste. Nous trouverons encore pendant quelques années que, dans la scène finale de la *Valkyrie,* le décor, le chant, le texte, l'orchestre, la plastique se fondent en un art suprême qui contient les autres sans les déformer — et c'est même un des trois ou quatre moments wagnériens où la fusion est parfaite. Mais nous ne le trouverons plus quand nos sens seront devenus plus affinés, et quand la pyrotechnie, les timbres, les colorations des décors, les nuances musicales des vers seront devenus pour l'humanité bien plus complexes qu'à présent.

Mais si ce n'est pas la fusion en elle-même qui importe, si c'est seulement à titre de prodigieux « exemple de grammaire » et pour apprendre à lire dans la conscience que nous l'aurons appréciée, si le but est de faire constater les identités des

arts, leurs réciprocités de principes, par un ensemble de formules claires et rapides, la question ne dévie-t-elle pas ? Ne voit-on pas qu'elle va quitter le domaine de la création pour entrer dans le domaine de la *critique* ? Si nous voulons que le public en vienne à constater tout naturellement, chaque fois qu'il voit une œuvre d'art, en quoi elle est identique aux autres arts, si nous voulons qu'il contrôle ainsi ses facultés sensitives les unes par les autres, n'est-ce pas par une éducation critique que nous y parviendrons, plus que par de brillants mais fortuits exemples ? Et que nous importera le génie de Wagner, auprès de la leçon que nous en tirerons pour le bien de tous ? Est-ce donc à la nécessité d'une complète réfection des bases de la critique d'art que nous conduira cette étude ? Oui certes, et nous touchons ici à un degré où, comme nous l'allons montrer, la critique cesse d'être la critique distincte de la création et à elle inférieure selon un grave préjugé, à un degré où elle va devenir une création elle aussi, où elle sera la transition insensible entre l'homme qui crée et l'homme qui comprend ; et l'analyse de l'identité et de la fusion nous aura amenés à penser que la pierre philosophale, le corps simple, ce n'est pas autre chose que la conscience vivante, réceptive de l'univers, microcosme unique, alors que

le rythme, le mouvement vital générateur de toute lumière, de toute vibration, de toute sonorité, de toute forme, est *le plus grand commun diviseur des arts*.

LA CRITIQUE D'IDENTITÉS, SA MISSION ACTUELLE

« Qu'est-ce que la critique ? Rien. Que doit-elle être ? Tout. »

Ainsi pourrait se transposer le mot de Sieyès. Répété par un Hello plus artiste que celui qui écrivit, en mystique plutôt qu'en littérateur, l'admirable chapitre de l'*Homme,* il serait l'expression frappante d'une conviction qui se lève, et qu'affermissent les circonstances présentes.

L'étude de la question de la critique comporte deux aspects : le premier est celui des conditions matérielles de la critique, le second est celui de ses conditions intellectuelles. Pour qu'une critique puisse agir, il faut qu'elle soit forte d'une conviction raisonnée : pour qu'elle acquière cette conviction, il faut qu'elle soit placée socialement de façon à être sûre que cette conviction pourra être corroborée par une influence.

Est-ce de conviction, est-ce d'influence, que manque la critique présente ? On se demande si

elle ne se meurt pas faute des deux à la fois. Elle n'a ni âme, ni pouvoir. Ceux qui l'honorent parlent sans écho : ceux qui font d'elle une source de revenus ou de petites satisfactions faciles n'ont rien à penser ni à dire.

L'erreur foncière sur le but et l'action de la critique est un des plus graves ferments de décomposition qui empêchent l'admirable et inégal art moderne de se placer franchement en face de lui-même, et d'être grand par la conscience de ses directions. La critique n'est ni ce qu'elle pourrait ni ce qu'elle devrait être, parce qu'elle ignore alternativement l'un et l'autre. Celle qu'on accepte ne sert de rien, et on n'accepte pas celle qui serait utile. Le mot et la chose sont discrédités et tout le monde en est un peu responsable. Même par les meilleurs, le but capital de la critique est perdu de vue, et le public ne s'en doute même pas. Il y a malentendu fatal entre le public et la critique. L'un attend des directions ; l'autre attend qu'on les lui demande, et tous deux se considèrent en songeant qu'ils ne s'entendront pas et n'ont pas la force de l'échange. Entre les deux l'artiste languit, et croit se libérer par une indifférence simulée.

Les conditions matérielles de la critique sont devenues presque insoutenables. Les mœurs du journalisme, détruisant l'homogénéité morale d'une

rédaction, tarifant les comptes rendus, ont fait déchoir la critique jusqu'à l'annonce commerciale. Les mœurs des revues ont conservé à la critique sa dignité, mais l'ont limitée à un public restreint. La critique en volumes ne se vend plus et les éditeurs n'en veulent plus, sinon rarement et lorsqu'elle confirme des réputations déjà consacrées par la réclame. Qui a créé cet état de choses ? Le journalisme récent, certes, le journalisme à prix réduit et à vulgarisation effrénée inventé par les Girardin, les Villemessant et les Nefftzer, le journalisme s'adressant par esprit de lucre aux plus mauvais instincts publics, mesurant son adulation à l'étendue de la vanité humaine, faisant macérer la pensée dans la médiocrité avant de l'offrir à la paresse d'esprit des abonnés. Mais le journalisme et sa *fides punica* ne sont pas seuls responsables : aujourd'hui que le mal est fait et qu'on en souffre, artistes et critiques s'accordent à maudire la presse. Aurait-elle pu aller si loin sans leur désertion devant eux-mêmes, et qu'a-t-elle conquis, sinon sur leur incurie ? Ils ont été les premiers à céder, à transiger. Les producteurs ont manqué de solidarité, de sûreté dans leur conduite, trop souvent même de dignité. Ils se sont décriés mutuellement, ils ont admis qu'on dépréciât leurs concurrents et ont cru pouvoir s'en rehausser, sans comprendre

que leur caste tout entière souffrirait d'une atteinte aux droits d'un seul. Beaucoup, confondant la gloire et la réputation, ont couru au-devant de celle-ci sans regarder aux moyens. D'autres ont singularisé leurs mœurs et pensé ainsi étonner la bourgeoisie alors qu'ils eussent dû lui imposer par la correction absolue de leurs mœurs, la nette volonté de leurs directions sociales. Qu'est-ce qu'un artiste pour un bourgeois? Un rêveur distrait qu'on peut exploiter ou un désordonné qui ne paie pas ses fournisseurs. Que devait être un artiste pour un bourgeois (et j'appelle ainsi, selon la définition de Flaubert, celui qui pense bassement)? Il devait être l'homme qui force au respect par la fermeté stricte de son caractère, un chef, une personnalité capable de toucher aux questions hautes et n'ayant besoin d'aucun conseil dans les décisions quotidiennes qui sont les corollaires du fait de vivre. Cependant la diminution morale de l'artiste s'est affirmée, parce qu'il pensait avoir fait tout son devoir en ayant du talent, et trouver là une sorte d'excuse ou de dispense. Il commence à peine à comprendre qu'il a ainsi compromis ses privilèges sociaux, laissé méconnaître ses droits naturels, enrayé son développement : tour à tour épris de vedettes tapageuses ou résigné à l'obscurité par une fausse fierté, l'artiste n'a pas su s'imposer en

restant lui-même, prendre sa place exacte socialement. Quant à la critique, ou bien elle a confirmé les faveurs dues à la réclame, souvent avec une secrète mésestime d'elle-même, ou bien elle s'est découragée en s'en prenant au mauvais vouloir du public, ou bien elle a considéré sa charge comme une sorte de sinécure aimable, propice à rendre et à recevoir des services, suivant la mode, évitant l'affirmation courageuse, et s'acquittant intérieurement par la louange, de temps à autre, d'un mérite réel, lorsque cette louange ne la compromettait pas. L'artiste l'a compris, et il n'a pas caché son dédain de la critique, soit qu'il la retînt pour une agence de publicité et la rénumérât par des cadeaux, soit qu'il discernât en elle une médiocrité d'âme et de savoir, et lui déniât jusqu'au droit moral d'intervenir entre les producteurs et le public. C'est même là le point exact, la solution de continuité qui a permis au journalisme de faire descendre la critique au rang de l'annonce.

Voilà ce qui s'est passé, voilà pourquoi il y a encore des critiques (très peu) mais pourquoi il n'y a plus une critique. Et cela malgré d'honorables, de vaillantes exceptions ! Le mot même a été funeste : *critique* et *créateur* ont été opposés. Et à mesure que l'un perdait de son prestige et de son autorité par des ignorances ou des concessions,

l'autre désavouait, comme un pion malencontreux, celui qu'il eût dû considérer comme son égal, comme son frère, comme le transpositeur dans la vie sociologique de ses trouvailles dans la vie intellectuelle. Et pendant cette querelle, pendant ce schisme fatal, le public s'est égaré, soit en se trompant lui-même, soit en écoutant les affirmations intéressées des producteurs médiocres. Le mal en est venu à un degré si grave, que même chez les critiques honnêtes et instruits la mission de leur faculté n'est plus apparue avec clairvoyance : ils ont perdu l'espoir d'être salutaires, et se trouvent encore trop heureux d'être utiles quelquefois.

Rebutée par le dogmatisme des universités, des écoles et des instituts, débordée d'ailleurs par l'élan des artistes, la critique est devenue ondoyante, elle a temporisé, elle est devenue sceptique par l'excès du scrupule d'affirmer. Elle a craint de sembler pédante, et cette juste crainte l'a conduite à une fausse honte, à une mauvaise pudeur de toute foi et de toute émotion. Elle s'est voulue légère, spirituelle ; séduite par une maïeutique qu'on lui donnait pour le gage même du goût, elle a voulu insinuer la vérité, la dire en souriant, peu à peu, sans avoir l'air d'y tenir : et pendant ce temps la critique dévouée à l'art médiocre

s'imposait par sa majorité et par son ton majestueusement impératif. La critique intelligente a tout préféré à l'accusation de pédanterie, parce qu'elle avait affaire à des artistes indépendants, contestés, ombrageux, qui méprisaient ceux qui jugent sans pouvoir produire ; et elle a perdu même la croyance en un criterium quelconque, elle s'est réduite à dire son impression personnelle, devant une œuvre, sans relier cette œuvre à la tradition nationale, sans en conclure à une direction d'ensemble. La *critique d'impression* a paru la plus équitable et la plus prudente, parce qu'elle ne risquait rien qu'une série d'opinions individuelles, et n'avait d'intérêt qu'en raison du degré d'intelligence de ceux qui la pratiquaient. La critique d'impression a été l'antinomie de la critique de dogme, et en l'étant elle a cru faire acte de protestation libérale, s'associer à l'effort des créateurs contre l'esprit de l'école, être très française. Et pourtant, toutes les pages charmantes qu'on lui doit ne sont que des feuilles volantes, parce qu'il y avait à édifier, en face de la critique dogmatique, d'autres dogmes, parce qu'il y a des *dogmes libres,* évolutionnistes, naturels à la race et se transposant d'âge en âge, parce qu'enfin, ces dogmes libres, ils étaient dans les œuvres nouvelles, que leurs créateurs les y avaient démontrés, et que

c'était cela qu'il fallait dire avant tout ! C'est à peine depuis dix ans, par exemple, qu'au lieu d'excuser les impressionnistes comme des novateurs curieux et d'invoquer pour eux le bénéfice des circonstances atténuantes du désir de recherches, quelques critiques ont expliqué au public leurs relations au XVIIIe siècle, aux vieux maîtres, le classicisme rajeuni mais raisonné de leur art, leur droit à s'inscrire au nombre des purs créateurs français, la valeur technique de leur apparente audace, et pourtant c'était là qu'il fallait insister dès l'abord, au lieu de commencer par poser la si dangereuse question du « cela nous plaît » ou du « cela nous déplaît », base de la critique d'impression, qui n'est qu'une forme déguisée du refus ou de l'incapacité de discussion. Cette formule négative peut suffire à l'amateur « maître de sa joie »; elle ne peut sauvegarder la conscience du critique même s'il se trouve investi d'une telle autorité que son opinion ait force de démonstration : et où prendrait-il cette autorité, s'il n'avait durant de longues années mérité par de fortes démonstrations ce contrat de confiance, et comment même ce contrat s'établirait-il dans une époque où la réclame payée autorise, auprès d'une opinion sincère, l'affirmation éhontée de la plus mensongère admiration ?

Nous sommes ramenés énergiquement, par les circonstances, à la nécessité d'une critique dogmatique destinée à jouer pour l'art indépendant le rôle moral et social que la critique dogmatique a joué pour l'art traditionnel. Nous sommes ramenés à cette nécessité par plusieurs raisons très urgentes et très graves. La première, c'est le salut de la critique elle-même, compromise dans son existence, par le journalisme et par l'indifférence découragée des artistes. La seconde, c'est le devoir de garantir devant le public les droits de l'art qui s'est affranchi avec le courage des entraves que lui créait le dogmatisme des écoles officielles. La troisième c'est, au-dessus de l'époque et des intérêts passagers, l'intérêt général, l'intérêt qui s'attache à la netteté et à la beauté des rapports de l'art et de l'humanité. Et pour obéir à ces trois raisons, il faut tendre dès maintenant à trois résultats. Le premier, c'est détruire le préjugé de l'infériorité du critique au producteur, de les réconcilier, de reconstituer, moralement et dans le fait, une critique homogène, consciente de ses droits. Le second, c'est de faire comprendre au public ce que peut et doit être la mission humaine de la critique supérieure, en la séparant énergiquement de la critique semi-commerciale des comptes rendus inféodés à la mode. Le troisième,

c'est de corroborer ces deux résultats précédents et de les rendre possibles en créant un dogmatisme nouveau, et en vainquant sur ce point les défiances des artistes et les hésitations des critiques eux-mêmes.

Ces trois résultats sont solidaires et indivisibles ; mais le troisième est le plus important. Le fond de la question, c'est un immense manque de confiance : la critique actuelle se meurt d'anémie, parce qu'elle n'a pas confiance en elle-même comme l'avaient les aristarques de l'art poncif, parce que les artistes n'ont plus confiance en elle, parce qu'elle n'a plus confiance dans aucun dogme, parce qu'enfin le public ne lui obéit plus, n'est plus dans sa main, attend un effort qu'elle ne donne pas, et n'a gagné à toutes les controverses passionnées de l'époque qu'un manque de foi dans la critique poncive sans acquérir la foi dans la critique libérale. C'est de la confiance qu'il faut, et la confiance ne s'inspire et ne s'accorde que par la résolution, l'autorité, la croyance, l'éloquence et l'exposé lucide des faits. Par quelle fatalité le scrupule de l'affirmation, le goût du scepticisme, la limitation à l'avis personnel, le désir d'une fausse élégance détachée sont-ils venus solliciter l'esprit de la critique récente, par aversion pour la lourdeur de la doctrine dogmatique ou des développe-

ments pompeux, tout juste à une heure où les arts, avec l'impressionnisme, le wagnérisme, le symbolisme, le roman psychologique, l'art appliqué, tentaient un des plus beaux mouvements de libéralisme qui se soient produits en France, tout juste à une heure où il leur fallait le concours d'une critique exacte certes, ne se payant pas de phrases, mais ardente, généreusement affirmative ? Assurément, il y a parmi les défenseurs de l'art libre des volontés et des éloquences ; mais cette belle cause est loin d'avoir été servie par une critique campacte, organisée avec la solidarité, l'ordre, l'obstination systématique qui ont permis à la critique adverse, forte de l'appui des écoles et du prestige du passé, de galvaniser le cadavre de la routine et de lui donner jusqu'aujourd'hui les couleurs de la vie. Pour reconstituer dans l'esprit du public une confiance égale à celle qu'inspirait un glorieux passé couvrant une dégénérescence, pour la créer en faveur d'idées toutes récentes et d'œuvres fraîches encore, quelle abondance d'idées et surtout quelle clarté dans leur présentation ne faudrait-il pas !

Comment ramener la confiance, sinon par la reconstitution d'une critique dogmatique ? Elle seule peut recréer l'homogénéité de la critique, apprendre aux artistes à estimer ceux qui parlent

de leur œuvre, imposer au public, ajouter un beau chapitre à l'histoire synthétique de l'intellectualité humaine, remonter aux vraies traditions autochtones, combattre la routine sur son terrain logique, appuyer argument contre argument comme un bouclier contre un bouclier, donner à l'œuvre des grands audacieux sa confirmation et sa sanction.

Mais quoi ! avec quelle juste répugnance n'accueillera-t-on pas une telle demande ! Que de souvenirs pénibles évoquera le nom même de ce dogmatisme qui a causé tant de maux ! Que de protestations, que d'appréhensions ! Ou alors, il fraudra vraiment que ce dogmatisme soit compris d'une façon si neuve et si libérale, qu'il ne risque pas d'être, une fois de plus, le masque séduisant d'une routine nouvelle. Car on dit à tort que la routine est monotone : il faudrait, si l'on en peignait l'allégorie, lui donner le masque lui-même de Protée ! Oui, certes, il faudra, pour réconcilier l'artiste libre et ce vieux mot de dogmatisme, tout chargé d'obscurité, de sang, de lèpre et de poussière, il faudra lui donner une acception vierge — refaire de la critique quelque chose de neuf, depuis la base jusqu'au faîte, quelque monument plein de lumière et d'air, où planter le drapeau et le mai de feuillages avec fraîcheur, espoir et

amour! Et pour cela on voit bien qu'il en faut revenir à notre troisième proposition qui commande les deux autres — en un mot constituer les principes de la *critique d'identités,* parce que c'est la seule qui reste possible et légitime.

Où donc, en effet, trouverons-nous les principes d'une critique nouvelle? Irons-nous les chercher dans un ensemble de propositions *a priori,* distinctes de l'art lui-même, et le faisant comparaître à leur tribunal? L'École, l'Académie l'ont fait. Elles ont constitué, d'après les Grecs et les Italiens, un code du beau proportionnel, une beauté-étalon : tournées vers le passé, elles ont introduit dans l'esthétique un principe de mort, puisque tout leur système reposait sur une fixation, une inertie, une date. Dépassées par les générations, elles se sont placées dans le dilemme de se démentir en acceptant leur apport, ou de considérer les tentatives à venir comme les soubresauts d'une dégénérescence; elles se meurent du second parti, pour n'avoir pas voulu mourir du premier. Encore ne se sont-elles prolongées tant bien que mal qu'en acceptant à contre-cœur le premier terme du dilemme et en reconnaissant progressivement les novateurs qu'elles avaient niés dès l'abord. L'histoire sociale de l'art n'est pas autre chose que l'histoire des injustices et des réparations tardives faites par des

gens opprimant les consciences au nom d'un principe fixe, d'un point mort, et en venant à ne se survivre que grâce à ces consciences qu'ils enrôlaient peu à peu dans les annales de leur tradition. Que sont les « maîtres » de l'École, sinon des excommuniés au nom des maîtres précédents ? C'est ainsi que le dogmatisme fixe n'a vécu que du reniement successif de ses dogmes, et a malgré lui subi les lois d'évolution, et c'est ainsi que le martyrologe des artistes novateurs a été nourri ! Le dogmatisme fixe en est venu à séparer l'idée de la matière par une distinction toute scolastique, nous l'avons vu, jusqu'à créer un désaccord complet entre les idées nouvelles et les nécessités naturelles des arts plastiques, qui ne pouvaient cesser de se commander. Et les grands artistes ont détruit et refait l'esthétique à chacune de leurs apparitions dans l'univers. Instruits par l'exemple, c'est donc en eux que nous en chercherons maintenant les principes. L'École a trouvé sa faillite morale dans la prétention de fabriquer de grands artistes d'après des recettes : nous serons plus sages en cherchant à établir des exemples d'après les grands artistes, et non pas d'après ceux d'une époque ou d'une autre, si grands soient-ils, mais d'après ceux de toutes les époques : et non pas d'après ceux d'un seul art, mais d'après ceux qui ont usé de toutes les formes

de l'art, parce qu'ainsi nous arriverons à nous référer aux seuls principes capables d'évoluer sans s'altérer, aux principes immanents qui sont le fond des quatre arts. Au dogmatisme fixe nous opposerons le dogmatisme éternellement variable et mouvant, celui qui naît de la pérennité elle-même de la vie.

Si la comparaison, le parallèle entre producteurs d'un même art ne sont que des procédés stériles, la comparaison entre les quatre arts, évoquée systématiquement, peut devenir le plus puissant moyen d'explication, et l'accès même de la critique supérieure.

Nous sommes, après un long détour, ramenés à trouver dans l'analyse des identités la base d'une critique synthétique, seule capable de répondre au grand désir qui commande tous les efforts de l'art moderne, le désir de la fusion des arts. Au dogmatisme spécialisant de plus en plus les visées de chacun d'eux, nous pouvons opposer un dogmatisme unifiant leurs principes communs et remontant au-dessus d'eux-mêmes pour s'appuyer directement sur ce qui ne change jamais bien qu'en se transformant toujours, sur le rythme, sur l'émanation même de la vitalité, sur l'échange éternel de la conscience et des phénomènes.

Mais en même temps une telle critique suppose

la transformation de l'artiste et du critique : elle suppose aussi la suppression du préjugé fatal : la critique ainsi comprise reprend le premier rang, elle devient une création et une mission, et c'est d'abord aux artistes qu'il faudrait le faire comprendre. La critique d'identités ne serait plus une « critique de critiques ». Elle deviendrait, loin de l'odieux « compte rendu » une véritable *critique de producteurs,* ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être ; car si elle a dégénéré, c'est parce qu'elle a accepté de ne point être considérée comme une création parallèle aux arts, et à force de le laisser croire elle a fini par s'y résigner et par devenir *professionnelle,* alors qu'elle n'avait pas à l'être plus que la poésie elle-même.

La connaissance et la pratique des moyens techniques d'un art ne sont pas le criterium d'une critique juste, puisque la préférence d'une technique à une autre suffit pour entraîner les producteurs à des écarts et même à des injustices de jugement. Pourtant elles sont, lorsqu'un producteur consent à se placer à un point de vue purement critique, le fondement de toute son autorité ! En cela quelques mots d'un grand peintre, d'un grand poète, dépassent infiniment tout ce que disent des critiques professionnels, et contiennent une synthèse. Le critique profes-

sionnel juge avec ses sentiments, et ils sont mesquins parce que précisément il a accepté de critiquer par métier. Au lieu d'élever le public aux artistes, il les inféode au public. Le producteur est parfois injuste en commentant ses confrères, parce qu'il raisonne sur la relation de leur œuvre à l'absolu de son art et que cet absolu lui est personnel : mais le professionnel est toujours injuste, parce qu'il raisonne sur l'adaptation de cet absolu au public, à la mode, à la vulgarisation. Dans un mot dur d'un artiste sur un autre, il y a un regret sincère que cet autre ne se soit pas rapproché davantage de l'absolu ; dans l'appréciation d'un critique sur un artiste, il y a la prétention de voir son point de vue adopté par cet artiste.

Critiquer est un acte qui .comporte quatre phases. La première, c'est *aimer* : c'est arriver devant toute œuvre avec un sentiment d'amour envers des êtres qui ont essayé de créer quelque chose qui se rapproche plus ou moins d'un idéal moral. La seconde c'est *juger* : c'est étudier l'œuvre en faisant abstraction de ses tendances personnelles pour examiner ce que l'auteur a voulu selon les siennes ; et il n'y a droit à juger que sur la question de savoir si l'auteur a concerté ses moyens techniques dans le sens de ses tendances personnelles. C'est la seule évaluation équitable de son

talent. La troisième phase, c'est *comparer* : pour déterminer le degré d'originalité d'un auteur, il faut le rapprocher de ceux qui ont développé des tendances analogues, voir à quel degré d'expression il est parvenu relativement aux autres. La dernière phase, c'est *classer* : c'est tenir compte dans l'histoire littéraire ou artistique générale, de l'importance du mouvement dont l'auteur relève, du rayonnement intellectuel de ce mouvement, de son influence dans l'évolution humaine. Et seulement alors on aura obtenu quelques points de repère pour commencer à écrire raisonnablement... Le droit du critique commence au désintéressement et à l'amour, ce sont les clefs de toute critique digne de ce nom, de celle qui n'est pas l'insolente boutade d'un parasite toisant l'homme dont l'œuvre prétexte son existence, mais qui est l'étude d'une conscience, dont elle met au jour les richesses pour le profit de l'humanité.

Lorsque le journalisme aura expulsé la critique qu'il a déjà avilie, et lui aura ainsi rendu involontairement le meilleur des services, il faudra bien qu'elle meure ou se rénove : on comprendra qu'en elle résidait une mission indispensable, la *transmutation de toutes les valeurs morales et intellectuelles,* qui sont livrées à l'état brut par les producteurs sans que ceux-ci aient le temps de

dégager les principes critiques de leurs créations. Le compte rendu éphémère, inféodé à la réclame de librairie ou d'exposition, aura vécu. Le critique reprendra son vrai rôle : celui de l'alchimiste grave et patient, penché sur le corps simple du génie pour surprendre l'essence mystérieuse du *don,* isoler dans le creuset de l'analyse les éléments de la création, dire à l'humanité pourquoi et comment la perception des analogies mentales et naturelles est accordée à certains êtres, réduire le mystère du génie à une nouvelle loi psychologique — et ainsi créer, puisque créer c'est, pour l'homme, transformer une chose révélée en vérité universellement perceptible.

Comment donc placer le critique à ce rang élevé? En faisant de lui l'homme qui sait les analogies, les relations, les racines. La critique d'identités reconstruit toutes choses comme le font les poètes. La poésie, nous l'avons dit, n'a pas de pensées. Les analogies qu'elle constate lui en tiennent lieu : elle les exprime en images. Or, le critique comme nous le concevons, que sera-t-il sinon un poète lui aussi, mais un poète s'arrêtant à l'instant où les analogies s'exprimeront par des images, et transformant les associations d'images en associations d'idées, les révélations en vérités communicables? « Les poètes, a dit Shelley, sont les législa-

teurs non reconnus du monde. » Parole divinatrice, qui indique à quel profond degré la poésie est une critique imagée, une perception des lois naturelles. C'est à une corrélation constante avec la poésie que la critique devra demander sa force, sa vertu foncière, le secret de son éloquence.

Nous touchons à une heure où la constatation des identités va devenir non plus l'objet d'intuitions obscures et intermittentes, mais claires et permanentes chez les artistes. Ils s'étonneront alors d'avoir pu pratiquer à fond un art, c'est-à-dire un mode d'investigation des secrets de la vie, sans s'être préoccupés des autres arts. Comment ne trouverons-nous pas déjà stupéfiant qu'un homme qui a saisi les lois du rythme musical ne soit pas capable de les reconnaître dans le rythme pictural ou poétique, et trouve cela aussi naturel que d'ignorer les éléments de la chimie ? Encore le même homme, si enfoncé qu'il soit dans les recherches exclusives de son art, est-il obligé de savoir, pour vivre, une foule de notions plus éloignées de son véritable destin que ne le seraient, sinon l'exercice, du moins les notions fondamentales des autres arts. Comment ne trouverons-nous pas illogique et bizarre qu'un homme qui combine les rythmes de la syntaxe et les tonalités sonores des syllabes soit incapable de savoir même

les éléments du solfège et la lecture d'une partition, sans songer à s'en instruire ? Et il n'y a pas longtemps que les peintres, par exemple, trouvaient dangereuse la lecture et se vantaient même de ne rien connaître de la poésie et de la musique, sous prétexte de ne pas s'éparpiller ! S'éparpiller, c'est-à-dire constater synthétiquement l'identité des divers modes de création artistique ! Espérons-le : nous ne verrons bientôt plus cette anomalie, cette véritable barbarie, cette volontaire mutilation intellectuelle d'un grand peintre ou d'un grand poète mutuellement étrangers ; de même nous ne verrons bientôt plus un grand créateur se contenter dans la vie morale d'idées banales et de principes sophistiqués et bourgeois qu'il n'aura jamais trouvé utile de choisir aussi beaux que ses principes d'art, s'étant depuis l'enfance attaché à développer en soi-même la compréhension de la vie colorée ou sonore, et ayant laissé, autour de cette unique fleur, sa conscience à l'état de terreau inculte.

Il faut un effort violent, une lourde oppression doit être soulevée et rejetée, une résolution forte doit être prise, pour rejoindre en soi-même tant de choses que la paresse d'esprit a disjointes. Eh ! quoi ! pour de la critique ? Mais non, certes, si la critique est ce qu'on nous a dit : mais oui assurément, si on la voit ce qu'elle peut être, puissante

et belle comme l'amour. Et l'art est le feu le plus pur de l'amour, et l'art remplit la vie et la divinise autant que l'amour, et la compréhension est une passion autant qu'une science, et elle vaut autant d'efforts qu'en valent la foi ou l'amour. L'esthétique a été livrée aux professeurs, ils l'ont enlaidie d'un jargon rebutant, et ils ont tant fait que son nom même est devenu odieux aux artistes libres, et qu'on n'en voit guère parler que par des gens qui ne produiraient rien de beau. Mais qu'est-elle donc pourtant l'esthétique sinon la plus vivante, la plus heureuse, la plus « gaie science » des sciences, celle qui parle de tout ce qui nous plaît, des prés, de la mer, des belles formes nues ? Et en même temps elle est une science qui naît à peine, la plus rajeunie des déités, l'éternellement jeune et nouvelle, ingénue comme une nuque d'enfant et en même temps si subtile, si complexe, si intimement liée aux problèmes moraux, qu'on pourra l'approfondir à l'égal des plus étonnants problèmes de mathématiques supérieures. Pourquoi ne pas parler avec les mots les plus simples et plus heureux d'une science dévouée à l'étude de ce qui fait la joie de vivre ? Ses problèmes sont ardus, peu d'hommes les peuvent encore comprendre, mais qu'au moins on en parle avec clarté, que la difficulté soit inhérente à l'élévation même de la

recherche et non imputable au charlatanisme de ceux qui en parlent ! Que viennent faire dans l'esthétique les augures, les druides qui s'en sont emparés et qui ont dit à la foule : « Tu n'apprendras cela qu'en t'en remettant à nous ? » Ceux-là ont détruit le caractère poétique, au sens énergique de l'étymologie grecque, ce caractère profondément actif et créateur de la critique, sans lui donner une valeur scientifique.

Revenir à la critique active, c'est revenir à la critique d'identités. C'est placer l'artiste, puis l'homme qui l'étudie, puis le public lui-même, dans une telle situation que la théorie des arts interchangeables ne leur soit plus un étonnement, mais qu'au contraire ils s'étonnent d'avoir pu méconnaître ici une loi éternelle qu'ils admiraient là. Mais si nous pensons exiger à bon droit de l'artiste la compréhension constante des relations qui existent entre les divers arts, que ne l'exigerons-nous du critique lui-même ? Comment, dira-t-on, allez-vous prétendre qu'il sache tout ? Certes, et il y a là une obligation de conscience, de décence, d'honneur. Pour oser parler de l'œuvre d'autrui, il faut n'être jamais satisfait de ce que l'on sait, non seulement dans un art ni dans les arts, mais encore dans les sciences, la morale, la philosophie, parce que tout cela est dans la conscience, et que toute

œuvre est faite avec toutes les collaborations de la conscience. Je conçois le critique comme un homme perpétuellement désireux d'apprendre, de contrôler une connaissance par l'autre, cherchant sous toutes choses les analogies, ne concevant pas qu'il ait le droit de parler d'un homme sans envisager sa race tout entière, et voir en la moindre œuvre l'aboutissement des siècles qui la précédèrent. Le critique idéal, c'est l'*homme qui sait,* qui s'est dit : « J'apprendrai. » Chacun de ses jugements doit être acheté au prix d'une notion nouvelle, ou alors son rôle n'est qu'usurpation, comédie, suffisance et inconscience, et la plus vulgaire, la plus nuisible des tromperies. La critique digne de ce nom commence à la constatation des lois générales et des affinités qui unissent sans heurt, par des transitions insensibles, les lois les plus disparates de l'univers : elle commence au moment où la conscience entrevoit la réduction du multiple à l'unité. Il faut qu'un critique connaisse les techniques de tous les arts pour parler raisonnablement d'un seul, les pratique au besoin, assez pour savoir en reconnaître les différenciations chez les producteurs qu'il examine. Il sied qu'il sache lire une partition, composer une palette, tirer une épreuve d'eau-forte, qu'il connaisse les détails d'un atelier de sculpteur, la mise en train d'une statue,

les dispositifs d'un orchestre, les délicatesses de la métrique, les secrets de la syntaxe, de manière à pouvoir éclairer ces choses les unes par les autres, contrôler ses appréciations, saisir les relativités de divers artistes dans une même époque. Et il faut qu'il s'instruise de tout cela parallèlement et sans négligence, afin d'être constamment prêt à répondre, à expliquer, à guider. Que de cas citerons-nous où, à tel mélomane déconcerté devant une peinture, il suffira de dire : « Voyez, c'est le procédé de Schumann, c'est une fugue de Bach » pour qu'il comprenne aussitôt ce que la faiblesse de son goût pictural lui dissimulait ? On m'objectera qu'il faut pour une telle éducation beaucoup de temps, d'intelligence et de peine. Mais vraiment qui force un homme à critiquer ? Ainsi que tout le monde est juré on dirait que tous se pensent des critiques éventuels. Il faut de la peine, certes : mais si nos critiques employaient logiquement leur temps pour l'amour de leur métier, et s'ils étaient possédés de la passion de comprendre, ils pourraient très facilement poursuivre, outre les soucis de leur vie privée, l'évolution raisonnée de tous les arts, et il leur resterait même du temps pour s'occuper de physiologie, de chimie, de métaphysique avec une relative facilité, car l'étude des racines est unitaire, et se reporte dans toutes les opérations

de l'esprit, comme l'étude des dialectes. Ces diverses dérivations d'un principe central se fortifieraient mutuellement en eux. Ils en viendraient alors à concevoir leur rôle comme celui d'un organiste qui occupe ses mains à plusieurs claviers, ses pieds aux pédales, ses yeux à la partition, son âme au style de l'ensemble. Ils surveilleraient simultanément tout ce qui se produit dans les arts, et ce ne serait pas s'éparpiller : ce serait guetter en tout la synthèse, les points communs, ramener tout à quelques lois. De là ils aviseraient la science, ne manqueraient pas d'y cueillir de quoi corroborer certaines données, deviner quels instincts préoccupent l'époque, vérifier tels diagnostics, expliquer tels tempéraments crus insolites. Ce seraient de véritables symphonistes de l'intellectualité, et leur dogmatisme se déduirait de l'évolution elle-même de la vie mentale.

Il leur faudrait alors transformer en notions morales leurs études expérimentales, montrer au public, par une série de déductions et de connexités entre les faits, comment et pourquoi, sous l'influence de quelques contemplatifs, se modifie sa sensibilité ; comment le mystère du génie peut être dissocié ; comment se constitue au milieu de la vie le contingent d'idées qui, devant l'avenir, donnera à notre époque sa physionomie. Il leur

faudrait faire comprendre aux indifférents qu'ils ne peuvent pas plus se dérober à la responsabilité esthétique qu'à la responsabilité morale ; aux découragés qui se pensent trop ignorants, que tous les éléments du beau se retrouvent dans la conscience la moins ornée, du fait même qu'elle vit, et perçoit les lois vitales ; aux vaniteux, que tout talent n'est qu'une émanation de ces lois accessibles à tous, et qu'avoir du talent ce n'est pas éluder les obligations morales, mais en contracter de plus graves. Une telle critique, pourvue d'un répertoire de moyens de contrôle, serait une sorte de tribunal comparatif : son dogmatisme serait inattaquable, parce qu'il serait naturel, parce qu'il imiterait celui de la vie elle-même, parce qu'il ne séparerait jamais le dogme de l'application, parce qu'il ne contiendrait aucun terme fixe, aucun arrêt, c'est-à-dire aucun germe de mort.

Alors seulement commencerait l'éducation raisonnée du public ; sans abaisser à lui les arts, sans les lui clore avec un orgueil sans charité, sans l'éblouir par des formules ou le décourager par des mystères, la critique, lentement, l'amènerait à comprendre la mission historique des arts, leur utilité véritable ; les arts expliqués par elle ne seraient plus des formes du luxe et de la jouissance parodiées à l'usage des médiocres par l'imitation des

mauvais producteurs. Ils seraient montrés comme le sourire de l'humanité, dans un partage fraternel. La critique s'adresserait à la sensibilité sous toutes ses formes : devant un tableau, elle s'adresserait à l'instinct musical, poétique, sculptural de chacun des spectateurs et s'en aiderait pour leur faire retrouver dans le tableau les éléments qu'ils comprennent ailleurs. Elle détruirait la spécialisation qui fait de chacun des arts une sorte de secte où l'on ne peut pénétrer qu'après une initiation exclusive ; et ainsi son action serait-elle autant morale qu'esthétique. La méthode des identités quadruplerait sa force de pénétration.

Un des vices de l'enseignement de l'histoire dans les collèges est de ne jamais indiquer la simultanéité des faits, d'enseigner minutieusement les histoires des peuples, successivement, sans préciser l'évolution des voisins autrement que par les guerres qu'ils se firent. Il s'ensuit que, faute de tableaux synoptiques, on voit des élèves savoir trop de dates et de faits d'un peuple sans pouvoir dire ce que faisaient les autres parallèlement. De même, on trouve naturel qu'un jeune homme soit capable de comprendre la beauté de Flaubert, mais ignore ce qu'est une gamme ou en quoi Delacroix diffère d'Ingres. Cette absurdité est le vice de la critique, qui se comporte comme un grand collège. Elle ne

devrait jamais étudier un homme sans montrer brièvement d'où il vient, quels sont ses analogues dans le passé et le présent, soit dans son art, soit dans les autres arts, et elle ne devrait jamais conclure sans rappeler en quelques mots les principes essentiels de toute opération de l'esprit, et cela dans des termes clairs, sans aucun emprunt au jargon de l'esthétique et de la philosophie tel qu'on le parle dans les universités et les académies. Son plus grand effort devrait être de créer constamment dans le public la perception des analogies : car plus on éveille d'analogies, plus on développe de pensées. Ainsi la foule arriverait devant un drame, un concert, une peinture, une statue, un livre, non avec l'idée, irritante pour sa vanité, qu'elle va voir quelque chose qu'elle ne saurait faire, mais bien qu'elle va y retrouver ce qui dormait en elle-même, ce que l'auteur a pris en elle et dans la nature.

La critique ainsi comprise amènerait progressivement le public à l'état d'esprit wagnérien, c'est-à-dire à l'état de logique naturelle qui conseille de ne rien voir d'isolé dans la nature. Elle serait entièrement fondée sur l'allusion continuelle aux réciprocités des arts, et à leurs relations avec les autres domaines intellectuels. Pour tout le public et pour beaucoup d'artistes elle serait une révélation. Le critique ne serait plus le magister arrogant ou

l'annoncier que l'artiste méprise ou courtise : il deviendrait pour lui un conseiller, un ami. Au peintre, il montrerait comment les musiciens, les poètes servent, avec une technique différente, le même idéal : au poète, il montrerait le mécanisme de l'idée musicale, les analogies rythmiques du verbalisme et de la sonorité. A tous il rappellerait la solidarité morale, il ferait du bien. Car, faire comprendre, c'est créer des liens entre les êtres, c'est détruire l'isolement, c'est faire acte de bonté.

Une telle critique, qui donc oserait dresser devant elle la vieille objection injuste, l'abîme entre la production et son commentaire ? C'est la critique d'un Emerson, d'un Baudelaire, d'un Renan, d'un Nietzsche, d'un Taine, c'est la critique d'essais, la critique de producteurs arrêtés à la phase logique : qui dénierait à de tels hommes le rang de créateurs ? L'œuvre d'art, fille d'idées, est motif d'idées. La critique que nous dépeignons serait la relation entre ces idées et les êtres qui doivent en bénéficier. Il n'y a pas de tâche plus haute et plus belle, d'attitude plus digne que celle de cet arbitrage intellectuel, de ce libre-échange. Car il y a eu aussi en art les protectionnistes et les libre-échangistes ! Et nous sommes à peine arrivés au moment où les fatales conséquences du protectionnisme esthétique vont s'atténuer. Le critique en est venu à une option résolue

et sans appel : il sera tout ce qu'il doit être, ou bien il sera rejeté comme un inutile et un prétentieux courtier. Et tout ce qu'il doit être, nous pensons l'avoir indiqué. Il y aurait aujourd'hui, en prenant pour base esthétique la constatation raisonnée des identités, pour lien général la musique, à refaire une œuvre analogue à la *Philosophie de l'Art* de Taine : et de cette œuvre un enseignement immense pourrait sortir. Cette œuvre, on l'attend. Elle manque. Elle s'impose en face de la faillite de la critique de presse et d'école, en face de l'insuffisance de la critique d'impressions. A ceux mêmes qui pensaient que la critique est inutile entre producteurs et public, et qui se réjouissaient de cette disparition d'un genre, un malaise est venu prouver que le genre lui-même était nécessaire : la critique, coordination d'efforts, apparaît indispensable. Sa nécessité est solidaire de la nécessité de l'art lui-même. C'est par une incroyable perversion qu'elle en est venue à sembler superfétatoire, à le croire elle-même, à ne plus discerner son rôle, à se résigner à une sorte de suicide moral, et ce suicide n'était pas possible. Les artistes, avec un bon sens instructif, ont suppléé pendant longtemps à la critique défaillante en débarrassant leur route de quelques erreurs, en combattant l'esprit d'école, en renouant malgré tout une tradition ethnique ; cer-

tains même ont été d'excellents critiques effectifs. L'atelier Gustave Moreau, l'enseignement oral de Mallarmé, l'exemple de Carrière, de Rodin, de Besnard, le groupe franckiste et de la Scola Cantorum de Vincent d'Indy et Charles Bordes, la tentative d'éducation musicale populaire entreprise par Gustave Charpentier tout récemment, la création des sections d'art appliqué au Salon de la Société Nationale, autant de faits critiques d'une portée considérable, tendant à détruire le vieux dogmatisme, à constituer un dogmatisme libéral, à faire pressentir l'art unitaire, à créer les états de service et la personne morale et sociale de l'art indépendant. Mais à présent que ces symptômes sont coordonnés, la critique ne peut plus laisser sa tâche aux producteurs : elle doit intervenir, remonter aux sources, répondre à l'inquiétude de l'époque en apportant les éléments de l'unité.

Elle ne peut même plus se servir des débris des anciennes méthodes. Il faut qu'elle commence là où ces méthodes ont abouti, et en même temps qu'elle reprenne l'explication esthétique au principe même de la primitivité, avant l'époque où les écoles sont apparues. La critique d'identités doit être neuve comme une philosophie ou une religion. Elle doit se constituer son style personnel. Il peut être douloureux, pour un critique capable d'être

un producteur, de passer la moitié de sa vie à parler de l'œuvre des autres au lieu de faire la sienne : qu'au moins un tel devoir trouve sa satisfaction dans l'élévation de la critique au premier rang par l'originalité des idées et par la haute tenue du style. Une critique mal écrite n'existe pas ; il n'y a pas d'occasion plus urgente de beauté dans le style que dans l'étude des lois de l'art. De ce qui est beau il faut parler bellement, et en tâchant, même dans un article fugitif et trop bref, de résumer la conviction et les soins de toute une vie.

On conçoit aisément qu'il ne s'agit ici que d'indications générales. Nous n'aurions pas appelé cet essai « Introduction à une critique unitaire » si nous avions espéré tracer mieux qu'un sommaire programme de ce qui reste à entreprendre. Nous avons touché à un certain nombre de questions dont chacune vaudrait un gros livre : l'art est aussi profond, aussi fertile en déductions subtiles, que les mathématiques. L'art aussi est une science, ou plutôt il n'y a ni sciences ni arts ; il y a l'inconnu, et nos tentatives pour le connaître. L'esthétique n'est pas, en ce sens, différente de la chimie ou de l'électro-magnétisme. Elle comporte des problèmes aussi ardus, et pourtant elle est simple. Mais le simple n'est pas le facile : le médiocre seul est facile. Un germe qui pousse, le fait de respirer sont des

problèmes quotidiens d'une complexité inouïe, et pourtant ils se résolvent sans même que nous y pensions. Ainsi, n'aurons-nous voulu ici qu'établir, au seuil d'une série d'études sur les arts, un certain nombre de notions préliminaires, et surtout replacer la question de la fusion des arts sur ses fondements logiques, résumer les inquiétudes éparses, prévoir les responsabilités de la critique de demain. La critique comme nous l'avons esquissée est au moins aussi difficile que la création, et a peut-être un champ d'action plus grand, une valeur d'humanité plus réelle. Mais qu'est-ce que critiquer ? Est-ce donc juger ? Non : c'est comprendre. Et comprendre est une joie d'amour, et comprendre, c'est une des passionnantes luttes contre le pessimisme, supérieure à la joie d'éprouver, car c'est éprouver sans être un jouet, c'est aimer, c'est s'évader, c'est être heureux et libre. Il ne sera donné de comprendre qu'à ceux qui ont aimé. Et la fusion des arts, c'est la fusion des croyances et des espérances, c'est un acte de foi. Reconnaître dans chacun des arts les secrets de tous, c'est envisager la vie avec une clairvoyance plus fervente, saisir un peu plus d'infini.

Non seulement la critique ainsi comprise se relèvera à ses propres yeux, mais encore elle rendra service aux producteurs, et elle aura une action

profondément morale, parce qu'elle aidera à créer non pas un dilettantisme, mais un *état de meilleure conscience*. A une heure où les meilleurs d'entre les socialistes regrettent l'absurde formule « L'art est un luxe bourgeois » et comprennent sa mission sociologique, l'occasion unique se présente pour la critique d'être le lien entre l'art et la nouvelle morale, d'entreprendre une éducation immense. Ainsi le problème de la fusion des arts, du fait même qu'il s'impose à la sensibilité contemporaine, descend directement des plus abstraits domaines intellectuels pour aboutir au corollaire d'une vérité vivante ; comme tous les problèmes actuels, il en revient à une question de conscience sociologique — de toutes parts le multiple s'en revient vers l'unité, avec la violence du fer contre l'aimant, et de toutes parts aussi s'unifie l'inquiétude vers la recherche d'un idéal nouveau, d'une méthode unique de connaissance.

TABLE

—

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.







